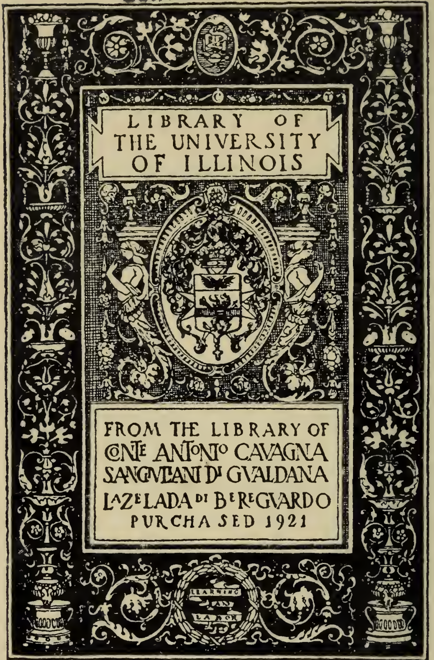



LIBRARY OF
THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
FROM THE LIBRARY OF
CONTE ANTONIO CAVAGNA
SANGIULIANI DI GUALDANA
LAZELADA DI BEREGUARDO
PURCHASED 1921

LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE.

TOME ONZIEME.

LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE;

PAR J. F. LAHARPE.

NOUVELLE ÉDITION,
AUGMENTÉE DE LA VIE DE L'AUTEUR,
ET ORNÉE DE SON PORTRAIT.

Indocti discant, et ament meminisse periti.

TOME ONZIEME.



PARIS,
AMABLE COSTES, Libraire, rue de Seine, n° 12.

1813.

COURS DE LITTÉRATURE ANCIENNE ET MODERNE.

TROISIEME PARTIE.

DIX-HUITIEME SIECLE.

LIVRE PREMIER.

POÉSIE.

CHAPITRE V.

SECTION VII.

Voltaire.

PARMI les talens qui ont manqué à Voltaire, et on les compte, il faut mettre celui de la comédie proprement dite. Il s'y était essayé de bonne heure et même avec soin, mais non pas avec succès. *L'Indiscret*, joué en 1725, n'eut que six représentations; il ne fut repris qu'au bout de quarante ans, et ne réussit pas davantage. L'indiscrétion n'est, dans cette piece, qu'une nuance de la fatuité : Damis n'est indiscret que sur l'article de la galanterie. Le sujet pouvait devenir plus étendu et plus important si l'auteur y eût fait entrer tous les effets de cette dangereuse faiblesse d'un esprit qui ne peut rien cacher, rien retenir (faiblesse qui a

rendu plus d'une fois le talent même incapable d'affaires), et ce mélange de prétention et d'étourderie qui fait que certains hommes aiment mieux dire du mal d'eux-mêmes, que de n'en dire rien du tout. Mais si Voltaire n'a jamais conçu un caractere comique, il avait du moins une fois saisi le style de la comédie dans les personnages qui ne sont que raisonnables : à la vérité, c'est la partie la plus aisée, surtout pour un homme qui sait écrire en vers, et c'est celle qui occupe le moins de place dans ce genre d'ouvrage; mais enfin la premiere scene de *l'Indiscret* a ce mérite, et il est même d'autant plus remarquable dans Voltaire, que depuis il ne l'a pas retrouvé. Le rôle d'Euphémie, la mere de Damis, n'a qu'une scene, mais elle est parfaitement écrite.

Depuis deux mois au plus vous êtes à la cour;
Vous ne connaissez pas ce dangereux séjour.
Sur un nouveau venu le courtisan perfide
Avec malignité jette un regard avide,
Pénetre ses défauts, et dès le premier jour
Sans pitié le condamne, et même sans retour.
Craignez de ces Messieurs la malice profonde.
Le premier pas, mon fils, que l'on fait dans le monde,
Est celui d'où dépend le reste de nos jours :
Ridicule une fois on vous le croit toujours.
L'impression demeure : en vain croissant en âge,
On change de conduite, on prend un air plus sage.
On souffre encor long-tems de ce vieux préjugé.
On est suspect encor lorsqu'on est corrigé,
Et j'ai vu quelquefois payer dans la vieillesse
Le tribut des défauts qu'on eut dans la jeunesse.
Connaissez donc le monde, et songez qu'aujourd'hui
Il faut que vous viviez moins pour vous que pour lui.
. . . .
Vous êtes indiscret : ma trop longue indulgence
Pardonna ce défaut au feu de votre enfance :
Dans un âge plus mûr il cause ma frayeur.
Vous avez des talens, de l'esprit et du cœur;
Mais croyez qu'en ce lieu, tout rempli d'injustices,
Il n'est point de vertu qui rachete les vices;

Qu'on cite nos défauts en toute occasion;
Que le pire de tous, c'est l'indiscrétion,
Et qu'à la cour, mon fils, l'art le plus nécessaire,
N'est pas de bien parler, mais de savoir se taire.
Ce n'est pas en ces lieux que la société
Permet ces entretiens remplis de liberté;
Le plus souvent ici l'on parle sans rien dire,
Et les plus ennuyeux savent s'y mieux conduire.
Je connais cette cour : on peut fort la blâmer;
Mais lorsqu'on y demeure, il faut s'y conformer.
Pour les femmes surtout, plein d'un égard extrême,
Parlez-en rarement, encor moins de vous-même.
Paraissez ignorer ce qu'on fait, ce qu'on dit;
Cachez vos sentimens et même votre esprit.
Surtout de vos secrets soyez toujours le maître;
Qui dit celui d'autrui, doit passer pour un traître;
Qui dit le sien, mon fils, passe ici pour un sot.

On ne peut ni mieux penser ni mieux écrire; mais d'ailleurs la piece est absolument dénuée d'action, d'intérêt et de comique. La seule apparence d'intrigue qu'il y ait, consiste dans une scene de brouillerie, conduite par un valet, et cette scene est copiée de *la Mere coquette* de Quinault; de plus, l'imitation est outrée, et l'insolence du valet hors de mesure. Le dénoûment est un déguisement de bal, c'est-à-dire, tout ce qu'il y a de plus usé.

Quand le succès du *Préjugé à la mode* eut fait voir ce qu'on pouvait tirer du genre mixte introduit par Lachaussée, Voltaire, qui l'approuva beaucoup alors, et qui depuis l'a trop décrié, sentit que cette espece de comédie était plus accessible pour lui que toute autre, puisqu'il s'en rapprochait par la nature de son talent, qui le portait au pathétique. Il donna *l'Enfant prodigue* en 1736, mais sans se nommer, et le succès en fut d'autant plus grand, que ceux qui l'applaudirent pendant trente représentations, étaient fort loin d'y reconnaître le même homme qu'ils avaient tant applaudi dans *Alzire* trois

mois auparavant. Quelque flexibilité d'esprit que prouvassent ces deux ouvrages si différens, c'était pourtant le même fonds de talent qui en faisait le mérite, et ce mérite, c'est le pathétique, c'est celui des rôles d'Euphémon pere et fils, et de Lise. Le sujet est intéressant, et les deux derniers actes attendrissent jusqu'aux larmes. Il y a des scenes d'une éloquence touchante, sans cependant s'élever au dessus de la situation et de la condition des personnages. Telles sont celles du jeune Euphémon avec son pere et sa maîtresse : la poésie dramatique y est fort supérieure à celle de Lachaussée, pour l'élégance, la force, et cette espece d'harmonie naturelle qui, dans tous les genres, peut s'accorder avec le sentiment et y ajouter. Voyez Euphémon aux pieds de Lise ;

Je ne suis plus ce furieux, ce traître
Si détesté, si craint dans ce séjour,
Qui fit rougir la nature et l'amour.
Jeune, égaré, j'avais tous les caprices;
De mes amis j'avais pris tous les vices;
Et le plus grand, qui ne peut s'effacer,
Le plus affreux fut de vous offenser.
J'ai reconnu, j'en jure par vous-même,
Par la vertu que j'ai fui, mais que j'aime,
J'ai reconnu ma détestable erreur;
Le vice était étranger dans mon cœur.
Ce cœur n'a plus les taches criminelles
Dont il couvrit ses clartés naturelles;
Mon feu pour vous, ce feu saint et sacré,
Y reste seul : il a tout épuré.
C'est cet amour, c'est lui qui me ramene,
Non pour briser votre nouvelle chaîne,
Non pour oser traverser vos destins;
Un malheureux n'a pas de tels desseins.
Mais quand les maux où mon esprit succombe,
Dans mes beaux jours avaient creusé ma tombe,
A peine encor échappé du trépas,
Je suis venu : l'Amour guidait mes pas.
Oui, je vous cherche à mon heure derniere,
Heureux cent fois, en quittant la lumiere,

Si, destiné pour être votre époux,
Je meurs au moins sans *être haï* de vous.

. . . .

LISE.

Vous, Euphémon, vous m'aimeriez encore!

EUPHEMON.

Si je vous aime! Hélas! je n'ai vécu
Que par l'amour qui seul m'a soutenu.
J'ai tout souffert, tout, jusqu'à l'infamie.
Ma main cent fois allait trancher ma vie;
Je respectai les maux qui m'accablaient,
J'aimai mes jours : ils vous appartenaient.
Oui, je vous dois mes sentimens, mon être,
Ces jours nouveaux qui me luiront peut-être;
De ma raison je vous dois le retour,
Si j'en conserve avec autant d'amour.
Ne cachez point à mes yeux pleins de larmes
Ce front serein, brillant de nouveaux charmes.
Regardez-moi, tout changé que je suis;
Voyez l'effet de mes cruels ennuis.
De longs remords, une horrible tristesse,
Sur mon visage ont flétri la jeunesse.
Je fus peut-être autrefois moins affreux;
Mais voyez-moi; c'est tout ce que je veux.

Voilà Voltaire, et ce ton ne passe point les convenances : l'éducation qu'a reçue Euphémon et la situation où il est, le permettent également; et qu'est-ce donc qui sera éloquent, si ce n'est l'amour, le malheur, et le repentir?

Mais hors de là ce n'est plus Voltaire : ce n'est plus lui quand il veut prendre le ton de la comédie, qui n'a jamais été le sien : la nature le lui avait refusé. Rondon, Fierenfat, et surtout madame de Croupillac, ne sont qu'une charge grossiere qui paraît encore plus choquante au milieu d'un cadre intéressant, et parmi des beautés telles que celles que je viens de citer. Qu'est-ce qu'un président qui dit en parlant de son frere?

Nous savons les affaires :
Nous l'enverrons *en douceur aux galeres.*

L'homme le plus ridicule ne sait-il pas ce que c'est que d'avoir un frere *aux galeres ?* Et quand il surprend Euphémon aux pieds de Lise :

Ou quelque diable a troublé ma visiere,
Ou si mon œil est toujours clair et net,
Je suis..... je vois..... je le suis..... j'ai mon fait.

Etait-ce à Voltaire à donner dans le burlesque de Scarron ? Et cette Croupillac, une femme de qualité qui, dans une premiere visite, appelle Lise *ma mie!*

Je vois que vous aurez
Tous les maris que vous demanderez.
J'en avais un, du moins en espérance ;
Un seul, hélas ! *c'est bien peu quand j'y pense.*
. . . .
Un président, un ingrat, un époux
Que je poursuis, *pour qui je perds haleine*, etc.

Quelle plaisanterie et quel style ! et c'est celui de tous les personnages qui veulent être comiques. Ecoutez Rondon avec sa fille :

Matoise, mijaurée,
Fille pressée, ame dénaturée,
Ah Lise ! Lise, allons je veux savoir
Tous les entours de ce procédé noir.
Ça, depuis quand connais-tu le corsaire ?
Son nom, son rang, comment t'a-t-il pu plaire ?
De ses méfaits je veux savoir le fil :
D'où nous vient-il, en quel endroit est-il ?
Réponds, réponds : tu ris de ma colere ?

Non-seulement cet amas d'expressions grotesques fait demander où est le goût de cet écrivain qui en avait tant ; mais Lise même, dont le rôle est tout autrement fait, Lise ici a tort de rire ; c'est un défaut de sens et de bienséance dans la situation et les alarmes où elle est ; et d'ailleurs elle est trop bien née pour manquer à ce point à son pere, surtout quand les apparences sont contre elle.

Sans insister davantage sur tous les défauts du même genre, qui sont assez reconnus, voyons ce morceau sur le mariage que j'ai promis de citer, ne fût-ce que pour nous dédommager des détails désagréables où il a fallu entrer : c'est la jeune Lise qui parle :

A mon avis, l'hymen et ses liens
Sont les plus grands, ou des maux, ou des biens.
Point de milieu : l'état du mariage
Est des humains le plus cher avantage
Quand le rapport des esprits et des cœurs,
Des sentimens, des goûts et des humeurs.
Serre ces nœuds tissus par la nature,
Que l'amour forme et que l'honneur épure.
Dieu! quel plaisir d'aimer publiquement,
Et de porter le nom de son amant!
Votre maison, vos gens, votre livrée,
Tout vous retrace une image adorée;
Et vos enfans, ces gages précieux,
Nés de l'amour en sont de nouveaux nœuds.
Un tel hymen, une union si chere,
Si l'on en voit, c'est le ciel sur la terre.
Mais tristement vendre, par un contrat,
Sa liberté, son nom et son état
Aux volontés d'un maître despotique
Dont on devient le premier domestique,
Se quereller ou s'éviter le jour,
Sans joie à table, et *la nuit sans amour*.
Trembler toujours d'avoir une faiblesse,
Y succomber ou combattre sans cesse,
Tromper son maître ou vivre sans espoir
Dans les langueurs d'un importun devoir,
Gémir, sécher dans sa douleur profonde,
Un tel hymen est l'enfer de ce monde.

Dans ces vers d'autant plus souvent rappelés que l'application en est plus fréquente, je n'en vois qu'un qui me paraisse une tache; c'est celui-ci :

Sans joie à table, et *la nuit sans amour*.

Il est trop libre, et par l'idée, et par l'expression, pour une fille bien élevée : il est excellent

pour le poëte qui l'a fait, mais non pas pour le personnage qui le prononce. Cette disconvenance est un des défauts les plus marqués dans les comédies de Voltaire, et peut servir à expliquer en partie pourquoi cet homme, qui dans d'autres genres d'ouvrages a porté si loin le talent de la bonne plaisanterie en prose et en vers, n'a point eu celui de la plaisanterie comique. D'abord c'est que le comique et le plaisant, quoique ce dernier puisse et doive servir à l'autre, ne sont point essentiellement la même chose. Dans une satyre, dans une épître, dans un badinage quelconque, la gaîté naturelle et l'esprit peuvent vous suffire; vous parlez en votre nom et vous pouvez vous servir de tous vos moyens. Mais au théâtre tout change de face : il faut d'abord être comique par les situations et les caracteres, et Voltaire n'a jamais su être ni l'un ni l'autre. Ensuite ce sont ces situations et ces caracteres qui déterminent le ton de plaisanterie convenable à la scene, et c'est encore ce que Voltaire n'a pas su saisir. — Mais pourquoi des hommes bien inférieurs à lui en sont-ils venus à bout? — La raison que je vais en donner paraîtra peut-être singuliere; je crois pourtant que c'est la véritable. Deux qualités ont dominé chez lui, une imagination singulierement mobile et flexible, et une incroyable vivacité d'esprit: l'une l'a servi à merveille dans la tragédie, l'autre lui a nui beaucoup dans la comédie. Il n'avait qu'à se laisser aller à son imagination pour se mettre à la place des personnages tragiques; rien ne lui était plus facile, et il trouvait en lui des passions, des sentimens, de grandes idées, tout ce que recelent les trésors d'une imagination heureuse et poétique, et il l'avait. Mais il n'avait pas moins de ce qu'on appelle esprit proprement dit : il en avait infiniment,

nul homme n'en eut davantage, et si, dans la tragédie, il n'avait qu'à suivre l'essor de son imagination, dans la comédie il fallait au contraire se rendre maître de son esprit, s'en dépouiller absolument pour en prendre un subordonné, mais nécessaire, et c'est ce qui lui était très-difficile et peut-être même impossible. En fait d'esprit, il était trop lui pour devenir un autre : c'eût été un effort trop pénible, et tout ce qui demandait de l'effort répugnait à la maniere d'être de cet homme extraordinaire que la nature avait tellement favorisé, qu'il a produit à peu près sans peine tout ce qu'il a fait de bon et de beau. Cet homme, qui, communiquant de tous côtés le mouvement irrésistible qui l'entraînait, a donné son esprit à tout un siecle (et ce n'a pas toujours été à beaucoup près pour la gloire et le bonheur du siecle, ni de Voltaire), ne pouvait pas se plier à celui d'un personnage de comédie. Que faisait-il? Il lui donnait le sien propre, ou lui en donnait un qui ne ressemblait à rien : de là un double inconvénient : ou ses personnages parlent trop bien, et alors c'est l'esprit du poëte, c'est la plaisanterie de Voltaire, et l'un et l'autre hors de place; ou bien, s'il était trop évidemment averti par la nature des personnages, que ce n'était pas lui qui devait parler, alors, plutôt que de chercher la leur, ce qui aurait exigé un travail qui lui était trop étranger, il trouvait plus court et plus aisé d'en faire autant de bouffons; et au lieu de se déguiser successivement sous plusieurs formes pour ressembler à ces personnages, il prenait pour tous un masque et une marotte : c'était Voltaire en habit de bal, parce qu'il est plus facile de se masquer que de se travestir. C'est dans cette derniere espece que sont les Fierenfat, les Rondon, les Croupillac, les personnages de *la Femme*

qui a raison, de *la Comtesse de Givri*, du *Dépositaire*, du *Droit du Seigneur*, plusieurs de ceux de *l'Ecossaise*, tous êtres factices et burlesques, qui n'ont qu'un langage de fantaisie. Quant à l'autre espece de disconvenance, les exemples en sont fréquens dans *l'Enfant prodigue* et dans *Nanine*. La suivante de Lise lui demande-t-elle compte de l'état de son cœur? elle répond :

Comment chercher la triste vérité
Au fond d'un cœur, hélas! trop agité?
Il faut au moins, pour se mirer dans l'onde,
Laisser calmer la tempête qui gronde,
Et que l'orage et les vents en repos
Ne troublent plus la surface des eaux.

Ce n'est pas la conversation de Lise, c'est la poésie de Voltaire. Est-il question de son mariage avec Fierenfat?

C'est un breuvage affreux, plein d'amertume,
Que dans l'excès du mal qui me consume,
Je me résous à prendre malgré moi,
Et que ma main rejette avec effroi.

Encore Voltaire.

Euphémon, en parlant des liaisons de son enfance avec Lise, se sert d'une comparaison toute poétique.

Plantés exprès, deux jeunes arbrisseaux
Croissent ainsi pour unir leurs rameaux.

Qui ne connaît pas ces vers de *Nanine* ?

Je vous l'ai dit : l'Amour a deux carquois;
L'un est rempli de ces traits tout de flamme,
Dont la douceur porte la paix de l'ame,
Qui rend plus purs nos goûts, nos sentimens,
Nos soins plus vifs, nos plaisirs plus touchans;
L'autre n'est plein que de fleches cruelles
Qui, répandant les soupçons, les querelles,
Rebutent l'ame, y portent la tiédeur,
Font succéder les dégoûts à l'ardeur.

C'est un très-joli madrigal, mais ce n'est pas là du dialogue.

A l'égard des plaisanteries, qui sont celles de l'auteur et non pas du personnage, en voici des exemples.

> Ni vous ni moi n'avons un cœur tout neuf.
> Vous êtes libre et depuis deux ans veuf.
> Devers ce tems, *j'eus cet honneur moi-même*,
> Et nos procès, dont l'embarras extrême
> Etait si triste et si peu fait pour nous,
> Sont enterrés *ainsi que mon époux*.

Cette maniere de plaisanter sur le veuvage est d'un poëte qui badine, et non pas d'un personnage sérieux et décent. Cette même baronne dit en voyant Nanine si jolie :

> Que la nature est pleine d'injustices!
> A qui va-t-elle accorder la beauté!

Fort bien jusque-là; c'est un trait d'humeur; mais elle ajoute :

> C'est un affront fait à la qualité.

Ce vers est une ironie de l'auteur, qu'il fait dire sérieusement à la baronne. Cela est si vrai, que le trait serait excellent si, après les deux premiers vers, une soubrette disait à part dans un coin du théâtre :

> C'est un affront fait à la qualité.

C'est donc évidemment l'auteur qui s'est mis en tiers dans le dialogue. Il serait inutile de multiplier ces exemples : ceux-là suffisent pour mettre sur la voie un lecteur qui réfléchit.

Au reste, ce petit drame de *Nanine* est ce que Voltaire a fait de mieux dans ce genre; il est plein d'intérêt, de grâces et de détails charmans. Il eut, dans sa nouveauté, beaucoup moins de succès que *l'Enfant prodigue*; mais depuis il

a toujours été bien plus suivi et plus goûté. Il y a des fautes de dialogue, de goût et de diction, mais il ne tombe jamais dans le mauvais comique de *l'Enfant prodigue.* Blaise et Germon sont peu de chose, mais ils sont ce qu'ils doivent être, et le babil de la petite vieille ne manque point de vérité : ce sont, en comédie, des nuances légeres, mais elles ne sont pas fausses. J'observerai seulement que le rhythme de dix syllabes que l'auteur a employé, n'est pas une nouveauté fort heureuse : elle n'a été adoptée dans aucun ouvrage connu ; elle me paraît avoir deux inconvéniens ; l'un, que les rimes étant plus rapprochées, rendent le mécanisme de la versification trop sensible ; l'autre, que la tournure des vers étant plus vive et plus serrée, amene plus aisément la tentation de montrer de l'esprit, et l'un et l'autre éloignent un peu de la vérité et de l'illusion qu'il faut préférer à tout.

Le Droit du Seigneur n'est qu'une faible réminiscence de *Nanine*, un roman de peu d'intérêt, irrégulierement construit. Il était d'abord en cinq actes, et fut depuis réduit à trois : il ne fut pas plus accueilli d'une maniere que d'une autre. Il y a quelques morceaux agréables, mais qui n'ont pu le soutenir sur la scene.

La Femme qui a raison n'y a jamais paru, non plus que le *Dépositaire :* on y trouve aussi quelques détails; mais ces deux ouvrages sont également destitués d'action, de vraisemblance, de bienséances et de goût.

La Prude est une imitation d'une comédie anglaise : le fond du sujet, malgré les adoucissemens que l'auteur y a mis, est incompatible avec la décence de notre théâtre, et les mau-

vaises mœurs y sont plus odieuses que comiques. La Prude est une espece de Tartuffe femelle, dont l'hypocrisie et la dépravation sont grossieres et mal adroites. L'intrigue est forcée; la versification est facile et négligée; les scenes sont mêlées de quelques jolis vers.

On revoit encore *l'Ecossaise ;* ce qui prouve que la fortune qu'elle fit dans sa nouveauté, n'était pas due entierement au plaisir que tout Paris semblait prendre au spectacle d'une vengeance publique. Il y a plus : la partie satyrique de cet ouvrage est aujourd'hui ce qui plaît le moins. Il y a beaucoup moins d'art que d'amertume et de virulence; et si elle fut si constamment et si vivement applaudie, c'était seulement une marque de l'aversion et du mépris qu'on avait pour celui qui en était l'objet. C'est un tissu d'injures atroces : je n'examinerai point si elles étaient fondées; mais dans cette supposition même, c'est encore une raison pour les désapprouver. Le théâtre de Thalie n'est point fait pour ces sortes d'exécutions. J'ai observé ailleurs combien cette licence était dangereuse; car si le théâtre est ouvert à la satyre personnelle contre un homme méprisable, la haine trouvera les moyens d'y monter pour insulter le talent estimable et honnête, et nous en avons vu des exemples.

L'Ecossaise est évidemment une ébauche faite à la hâte : tout y ressent la précipitation et la négligence. Les événemens sont brusqués, les répétitions fréquentes, les scenes tronquées. Freeport et Ladi Alton sont outrés, l'un dans sa grossiereté brutale, l'autre dans sa violence forcenée; mais ce même rôle de Freeport est quelquefois piquant par la bizarrerie, et celui de Lindane est intéressant par un mélange de

douceur et de noblesse, de sensibilité et de courage : c'est le seul personnage qui soit bien traité, parce qu'il n'a rien de la comédie.

La Mort de Socrate ne doit point être considérée comme un ouvrage dramatique : l'intention de l'auteur est visible : c'est une allégorie satyrique et transparente, où même les convenances du genre ne sont pas toujours gardées; et l'auteur, qui a toujours Paris devant les yeux, oublie de tems en tems que sa piece représente Athenes, l'aréopage, et les prêtres de Cérès.

SECTION VIII.

Diderot, Saurin, Sedaine.

Dans le tems même où l'on s'élevait encore contre les innovations de Lachaussée, quoique heureusement suivies par l'auteur de l'*Enfant prodigue* et de *Nanine*, un homme qui eut beaucoup d'esprit et de mauvais esprit, beaucoup de connaissances et fort peu de jugement, des prétentions aussi exaltées que sa tête, quelquefois le talent d'une page et celui d'un livre, Diderot crut toute sa vie avoir fait une grande découverte en proposant le *drame sérieux*, le *drame honnête*, la *tragédie domestique;* et sous tant d'affiches différentes, c'était tout uniment le genre de Lachaussée, en ôtant la versification et le mélange du comique. Diderot accompagna ses deux essais de deux poétiques qui seront examinées ailleurs. Le premier, intitulé *le Fils naturel*, fit un bruit prodigieux. L'auteur dirigeait *l'Encyclopédie*, et tout ce qui tenait à *l'Encyclopédie*, étant alors une affaire de parti, acquérait de la célébrité. Lorsque dans la suite *le Fils naturel* fut représenté, ce drame, dont l'impres-

sion avait fait tant de fracàs, tomba très-tranquillement : C'était une déclamation froide et emphatique, aussi insupportable à la lecture qu'au théâtre : c'est tout ce qu'il est possible d'en dire.

Il n'en fut pas de même du *Pere de Famille ;* il réussit, et on le joue encore, quoiqu'il y ait peu de pieces aussi peu suivies. Les deux premiers actes ont de l'intérêt, et il y a au second une scene entre le pere et le fils, où le rôle de ce dernier est du moins passionné, si celui du pere est déclamatoire; mais passé ce moment, toute la machine du drame manque par les ressorts; et si la piece s'est soutenue au théâtre, c'est qu'au moins il y a toujours du mouvement, quoique ce mouvement soit faux. Il n'y a nulle raison pour que le commandeur s'adresse à Germeuil, et s'en repose sur lui de l'exécution de l'ordre qu'il a obtenu contre Sophie. Germeuil prétend que c'est pour le mettre dans une situation embarrassante, que le commandeur lui offre sa niece et sa fortune, en lui proposant de trahir Saint-Albin dont il est l'ami, et de concourir à l'enlévement de sa maîtresse. Mais tout cet embarras est imaginaire. D'abord si le commandeur veut sérieusement faire enfermer Sophie (et il doit le vouloir, puisque la seule idée du mariage de Saint-Albin avec elle le transporte d'indignation), rien n'est plus inconséquent que de confier son projet à Germeuil, ami intime de ce même Saint-Albin, et amoureux de sa sœur Cécile. Il doit être sûr que Germeuil fera tout pour prévenir cette violence. Ensuite il ne peut pas croire que Germeuil soit la dupe de ses offres insidieuses : ce jeune homme sait que le commandeur le déteste; il le connaît pour un homme faux et méchant, et de plus il n'ignore pas que ce n'est point un moyen d'épouser

Cécile, que de faire une bassesse et d'outrager mortellement son frere. Enfin, pourquoi Germeuil se croit-il obligé de respecter un secret aussi odieux que celui du commandeur, au point de souffrir que son ami le prenne pour un traître et pour un infame? Pourquoi cache-t-il ce secret à Saint-Albin, puisqu'il l'a dit à Cécile? Qu'y avait-il de plus simple que de dire à tous les deux : Le commandeur m'a fait un outrage en me prenant pour un scélérat; voilà ce qu'il projette : défiez-vous-en, et prenez vos mesures. Dira-t-on qu'il craint le commandeur? Mais il le craint si peu, que c'est lui qui dérobe Sophie à ses persécutions; et où l'amene-t-il pour l'y soustraire? Dans la maison même du Pere de famille, où demeure ce commandeur. Encore une fois, pourquoi donc toute cette dissimulation? Afin que tous les personnages, divisés sans aucune raison, se désolent tous sans sujet : aussi les trois derniers actes ne sont-ils qu'une suite d'allées et de venues, de brouilleries et d'explications, et surtout d'invraisemblances : il y en a tant qu'il serait trop long de les détailler. Comment Sophie, qui n'est depuis quatre mois à Paris que pour implorer les secours de son oncle le commandeur, ne sait-elle pas depuis ce tems où il loge? Comment madame Hébert, cette femme à qui sa mere l'a confiée, vient-elle la chercher chez le Pere de famille? Assurément Germeuil, qui veut la cacher à tous les yeux, n'a pas dit où il la menait; comment donc cette madame Hébert le sait-elle? Pourquoi l'exempt chargé d'un ordre du roi s'en va-t-il sur-le-champ sans l'exécuter dès qu'il apprend que la maison où il est, n'est pas celle du commandeur? Cela change-t-il quelque chose à l'ordre qu'il a reçu? Et l'amour épisodique de Cécile et de Germeuil, comment est-il traité? Le Pere de famille desire leur

union : pourquoi donc ne parle-t-il pas plus ouvertement à sa fille? Comment n'a-t-il aucun soupçon de leur inclination réciproque, lorsque le commandeur en est si bien instruit et même lui en fait part? D'où vient cette grande surprise qu'il témoigne à la fin, quand ils lui avouent leur amour! Quoi! ce Pere de famille n'a pas plus de connaissance du cœur de ses enfans? Il est émerveillé que deux jeunes gens élevés ensemble aient du goût l'un pour l'autre! On ne finirait pas sur les observations de ce genre, et cependant l'auteur, dans ses poétiques, invoque à tout moment la nature, cela est plus commun et plus aisé que de la connaître.

Son dialogue s'en éloigne autant que son action : c'est tantôt le langage d'un philosophe, tantôt celui d'un prédicateur, ailleurs celui d'un énergumene. C'est une suite d'exclamations, d'invocations, de lamentations. Le Pere de famille *pleure*, et Saint-Albin *pleure*, et Sophie *pleure*, et Cécile *pleure*. L'auteur a soin de nous avertir en interlignes de tous ces *pleurs*. Cette monotonie emphatique et larmoyante ennuie et fatigue au point qu'on ne supporte la méchanceté si gratuitement tracassiere du commandeur, que parce qu'il rompt un peu cette triste uniformité, et que, parmi tant de gens qui *pleurent* toujours, il est le seul qui ne *pleure* point.

Un des drames du même genre, qui a eu le plus de succès, c'est *Beverley*, imitation assez fidelle du *Joueur anglais*, l'une des pieces les plus intéressantes, et ce qui est plus remarquable, une des plus régulieres du théâtre de Londres. *Beverley* est beaucoup mieux conduit et beaucoup plus naturellement écrit que *le Pere de Famille*; c'est un tableau frappant et vrai

des effets les plus funestes que puisse produire la malheureuse passion du jeu, et trop souvent elle en a produit de semblables. Regnard n'en avait considéré que les folies et les ridicules; aussi n'a-t-il fait de son Joueur qu'un jeune étourdi qui fait des dettes, trompe son pere et sa maîtresse, et emprunte aux usuriers. Celui de Saurin est un homme marié, qui ruine sa femme, sa sœur et ses enfans, et le sujet était susceptible d'être traité sous ces deux points de vue, et théâtral dans l'un et dans l'autre. La manie de *Beverley* pour le jeu est très-bien peinte, surtout quand, malgré toutes ses résolutions, Stukely l'entraîne de nouveau dans le piége, et les séductions de ce perfide ami ont encore l'avantage d'être une sorte d'excuse pour Beverley. Mais d'un autre côté la bassesse de ce personnage est dégoûtante, et le désespoir de Beverley, qui va jusqu'à lever le couteau pour tuer son enfant, passe la mesure, et même manque le but moral, parce qu'un joueur qui verra ce spectacle fait pour l'instruire, peut se dire qu'il ne sera jamais capable de cette rage dénaturée. Ajoutez que le spectateur qui voit lever le couteau sur l'enfant, est trop sûr que le pere ne frappera point : d'où il résulte une atrocité gratuite. Une autre faute, c'est que la femme de Beverley, dont la maison n'a plus de meubles, a encore des diamans pour une somme considérable; ce qui n'est guere naturel, puisque d'ordinaire on vend le superflu avant de se priver du nécessaire. Mais en total cet ouvrage, sans pouvoir être comparé au chef-d'œuvre de Regnard, est estimable, et pour le plan, et pour l'exécution, et fait honneur à l'auteur original et à son imitateur.

Ce n'est pas la peine de parler de *Cénie*, qui n'est qu'une copie faible et maniérée de *la Gou-*

vernante : elle eut un succès passager du vivant de l'auteur, qui dut cette indulgence à son sexe et à la réputation que lui avaient faite à bien plus juste titre *les Lettres péruviennes.* Depuis la mort de madame de Graffigny, *Cénie* n'a pas été reprise et n'est pas lue davantage.

Sedaine, que nous retrouverons à l'article de l'opéra comique, a laissé au théâtre un drame qu'on y revoit avec quelque plaisir, *le Philosophe sans le savoir*, dont le véritable titre, comme l'auteur le dit dans sa préface, était *le Duel*, titre que la police ne voulut pas permettre : ainsi ce n'est pas la faute de l'auteur si l'ouvrage n'a rien de commun avec le titre. Sedaine n'a jamais l'enflure de Diderot, mais il tombe souvent dans l'excès contraire, dans l'insipidité des petits détails. Les premiers actes de son drame en sont remplis; ce qui ne contribue pas peu à les refroidir. C'est une véritable puérilité que d'amener sur la scene une fille qui, le jour de son mariage, a mis du rouge pour la premiere fois, et vient chez son pere en visite, pour finir par dire comme Pourceaugnac : *Ah! il ma reconnu.* Toute espece de vérité sans intention est aussi sans effet. Mais d'un autre côté Sédaine a souvent marqué l'un et l'autre dans des traits d'observation qui paraissent indifférens, et qui ont de la finesse en rentrant dans l'intérêt. Tel est celui de *la lampe de mademoiselle Victorine*, dont on parle au fils de la maison, et qui est amoureux de cette Victorine, et qui, prêt à partir pour aller se battre, songe que peut-être il ne la verra plus. En général, Sedaine, accoutumé à dessiner des canevas pour le musicien, indique plus qu'il ne développe, dans la comédie comme dans l'opéra comique. Tel est ici l'amour de ce jeune homme et de Victorine, qui n'est

aperçu que dans le lointain. L'intérêt de la piece est d'ailleurs fondé tout entier sur le péril du fils de la maison, péril que l'auteur a jeté avec art au milieu de la joie et des fêtes d'une noce. Mais l'intrigue n'est conduite ni avec force ni avec vraisemblance: les incidens ne sont point assez liés au sujet. La proposition d'Antoine, de ce vieux commis qui veut aller se battre pour son maître est insensée, et ce même Antoine, qui doit être un homme sage et ferme, perd la tête au point de ne rien voir de ce qu'il doit voir le mieux, et de venir annoncer brusquement au pere la mort du fils, sans prendre la peine de s'assurer au moins d'un fait de cette importance: de là les coups du marteau (imitation forcée du coup de canon d'Adélaïde), qui ne laissent pas de produire leur effet, parce que le spectateur ne peut s'apercevoir de la fausseté des moyens que dans la scene suivante, et que la réflexion ne détruit pas l'impression antérieure; ce qui est une excuse pour l'auteur. Il y a du naturel dans le dialogue, mais de ce naturel qui ne saurait se passer de l'acteur, et qui disparaît à la lecture, faute d'expression.

Une autre piece du même auteur, *la Gageure imprévue*, tirée du conte de Scarron, est plutôt un joli proverbe qu'une comédie. Il n'y a ni action ni intrigue: c'est une espece d'énigme dont on ne sait le mot qu'à la fin, mais les détails sont d'une originalité amusante.

Je ne dirai rien de quelques autres drames qui ne sont pas sans mérite, et dont les auteurs sont vivans; encore moins de la foule innombrable de drames qui sont morts avant leurs auteurs. Je finis par quelques nouvelles réflexions sur ce genre, appelé communément tragédie bourgeoise.

Il emploie, comme la tragédie proprement dite, la pitié et la terreur; mais il est toujours près des deux écueils bien plus à craindre là que dans la tragédie, et bien plus difficiles à éviter, le romanesque des événemens, et l'atrocité ou la bassesse des caracteres. Il n'a de la tragédie, ni la dignité des personnages, ni l'appareil de la représentation, ni l'intéret attaché aux grands événemens, aux noms célebres, aux révolutions des empires, aux mœurs des peuples, à la majesté de la chose publique, ni par conséquent la pompe de style convenable à ces grands objets: il ne peut donc guere s'élever jusqu'à ce sublime, qui est de l'essence de la tragédie. Privé de toutes ces ressources, il se soutient sur deux grands pivots, la morale et l'intérêt. La morale dans le drame est rapprochée du commun des hommes, et propre à toutes les conditions, et l'on peut opposer cet avantage à celui de la tragédie, qui est d'instruire ceux de qui dépend le sort des autres hommes. Quant à l'intérêt, ceux qui ont cru qu'il était naturellement plus vif dans le drame, parce que les personnages sont plus près de nous, se sont bien trompés. Il est dans la disposition du cœur humain de mesurer la pitié pour le malheur sur le rang et l'élévation du malheureux, et de calculer ce qu'il souffre par ce qu'il a perdu ou par ce qu'il risque de perdre : de là cette compassion assez générale pour les grands tombés dans la disgrace. Quoi qu'ils aient fait, on leur pardonne assez volontiers dès qu'ils ne peuvent plus faire de mal, et bientôt ils sont plus oubliés que haïs. Le passage de la grandeur à la misere, ces changemens imprévus, ces révolutions de la fortune, font sur nous, au théâtre comme dans l'Histoire, une impression infaillible. A cette considération il faut en joindre une autre non moins fondée,

c'est que les destinées des rois et des grands sont pour nous dans une espece d'éloignement très-favorable à cette perspective théâtrale, l'un des principes de l'illusion dramatique et l'un des secrets des arts d'imitation. Et qui ne sait combien c'est une route sûre pour maîtriser notre âme, que de s'emparer d'abord de notre imagination?

Le drame ne peut donc nous attacher que par un intérêt d'action très-puissant. Or, cet intérêt ne peut s'établir le plus souvent que par des circonstances extraordinaires, dont l'assemblage peut choquer la vraisemblance, ou par des caracteres bas et atroces qui nous révoltent et nous dégoûtent. On répondra que ces deux inconvéniens existent de même pour la tragédie; mais il y a une différence essentielle à observer, c'est que dans la tragédie l'importance des objets, l'élévation des personnages, la sphere si étendue des probabilités historiques, nous disposent bien plus facilement à croire un certain nombre de faits étonnans et presque merveilleux, au lieu que ces mêmes faits ne nous paraissent plus qu'un échafaudage de commande lorsqu'ils sont accumulés sur une destinée vulgaire. Que l'on songe, d'un autre côté, que dans la tragédie les grands crimes sont liés à de grands intérêts qui les ennoblissent en quelque sorte, et sans rendre celui qui les commet moins coupable, le rendent moins vil à nos yeux. Un scélérat fameux peut imposer par la hauteur de son caractere et de ses entreprises; mais des forfaits obscurs et des atrocités domestiques ne peuvent guere élever l'imagination et flétrissent l'ame.

Il résulte que le *drame* offre de grandes difficultés au talent fait pour les apercevoir, et de dangereuses facilités à l'homme médiocre dispensé d'écrire en vers, et de se porter à la hau-

teur des grands personnages et des grandes vues de l'Histoire. Fécond pour les mauvais écrivains, ce genre sera toujours le plus borné pour le talent supérieur, qui sait juger et choisir un sujet. S'il y a des exceptions à la théorie générale que je viens d'exposer, elles ne seront que pour lui, et celui qui a du génie peut en mettre partout. Rien n'empêche qu'entre ses mains un drame, surtout s'il est écrit en vers, ne puisse être un très-bel ouvrage; il peut même s'élever jusqu'aux situations et jusqu'à l'éloquence de la tragédie. Mais ce n'est pas sur des exceptions qu'il faut juger; et s'il y a quelque chose au monde de singulierement aisé, c'est un *drame* médiocre en prose : aussi n'y a-t-il rien de si commun.

SECTION IX.

Fabre d'Eglantine et Beaumarchais.

J'ai maintenant à parler de deux auteurs morts depuis que cet article de la comédie a été composé, Fabre d'Eglantine (1) et Beaumarchais, deux hommes absolument différens sous tous les rapports, et que l'ordre du tems rapproche ici quand tout le reste les sépare. Ils ont cela seul de commun, qu'ils appartiennent, non-seulement aux lettres, mais à l'histoire, car tous deux y seront nommés, mais l'un en passant, et dans cette foule d'insensés presqu'en même tems complices et victimes du délire révolutionnaire;

(1) Il avait pris ce surnom assez bizarre d'un prix qu'il avait remporté, je ne sais comment, aux jeux floraux de Toulouse, et qui consistait dans une églantine d'argent. On ne tarda pas à voir des surnoms, ou prénoms, ou pronoms bien autrement extraordinaires : quelques-uns subsistent encore.

l'autre avec quelque attention et quelque honneur, comme ayant signalé un grand courage dans de grands dangers, et comme mêlé à des opérations politiques, où son caractère et ses moyens le rendirent utile à sa patrie et même aux étrangers. Je m'arrêterai sur le premier autant qu'il le faudra pour évaluer le seul titre qu'il pourra garder au théâtre, et surtout pour étouffer les poisons déposés dans une production posthume, *les Précepteurs*, aussi scandaleusement applaudie sur la scene, qu'exaltée par des journalistes, dignes prôneurs de sa muse immorale et de sa mémoire abandonnée, quand il eût été à souhaiter pour lui que toutes les deux fussent également ensevelies. Je m'arrêterai un peu davantage sur le second, dont la personne et la plume offrent beaucoup à observer; la premiere par le contraste de ses excellentes qualités avec les calomnies absurdes dont elle a été l'objet; la seconde, par un autre contraste, celui des vices de genre et des défauts de goût avec un talent très-réel et très-original; espèce d'alliage qui dans ses écrits, et surtout dans son théâtre, est d'autant plus séduisant que l'imitation en est plus facile.

Fabre.

Fabre, comédien de province, vint à Paris peu de tems avant la révolution, apportant disait-on, *une douzaine* de pieces de théâtre, tragédies, comédies, opéras comiques, etc. Tout ne fut pas joué, et ce qui put l'être est déjà, pour la plus grande partie, oublié depuis long-tems. *Augusta*, prétendue tragédie, et une comédie du *Présomptueux*, furent à peine achevées, celle-ci notamment, dans un tems où les théâtres étaient déjà *révolutionnés*, et où Fabre luimême était devenu une puissance. Mais il fut

plus heureux dans l'*Intrigue épistolaire*, qui eut beaucoup de vogue aux représentations, et dans *le Philinte de Moliere*, qui attira les regards des connaisseurs. On pourra voir ailleurs (1) une analyse détaillée de cette derniere piece : il suffit de dire que c'est sans comparaison le meilleur, ou plutôt le seul estimable ouvrage que Fabre ait laissé, non pas à ceux qui lisent, mais du moins à ceux qui vont au spectacle. Il est vrai que le titre même de la piece est d'abord une fausseté et une ineptie : c'est calomnier très-ridiculement Moliere, que de faire du complaisant Philinte, qu'il a fort à propos opposé au misanthrope Alceste, un homme dénué de toute morale et de toute humanité; en un mot, un parfait égoïste, ce qu'est véritablement *le Philinte* de Fabre. Moliere opposait un excès à un excès, celui de la douceur à celui de la sévérité; mais il en savait trop pour mettre en regard et sur la même ligne les vices du cœur et les travers de l'esprit. Quand le regne des bienséances sera rétabli, l'on effacera cette insulte publique à la mémoire de Moliere, et la piece sera intitulée ce qu'elle est, *Philinte*, ou *l'Egoïste*. Cette étrange méprise ferait présumer que Fabre lui-même n'avait pas bien compris ce qu'il faisait. Envenimé de haine, comme tous les esprits de la même trempe, contre tout ce qui s'appelait homme du monde, contre tout ce qui avait dans la société un rang qu'il n'avait pas et ne devait pas avoir, il eût bien voulu faire croire que toute la société était en effet composée de méchans et de fripons; et cette espèce de haine

(1) Dans la réunion des *Mélanges de littérature et de critique*, que l'auteur n'a point fait rentrer dans ce *Cours*, et qui feront partie de la nouvelle collection de ses OEuvres.

(on a dû le voir assez dans les événemens de nos jours) était bassement envieuse, et pas plus morale que politique. Mais enfin il eut le mérite de tracer un caractere très-prononcé et trop commun dans la corruption *philosophique* de notre siecle, l'égoïsme de principe et de calcul, sujet essayé deux fois (1) en peu d'années et sans succès, et que lui seul a su traiter. Il n'est pas moins vrai qu'il a manqué ce qu'il y avait à la fois, et de plus moral, et de plus comique dans le sujet, mais c'est ce que Fabre était bien loin d'apercevoir. Si le Philinte de Moliere n'est qu'un peu trop homme du monde, celui de Fabre est décidément *philosophe*, j'entends de ceux dont l'auteur de la comédie de ce nom a dit fort spirituellement :

Pour moi, je les soupçonne
D'aimer *le genre humain*, mais pour n'aimer personne.

Combien leur jargon à la fois emphatique et doucereux, leur hypocrisie de phrases, leur ton rogue ou mielleux; selon le besoin et l'occasion, auraient pu répandre de teintes légeres et badines sur *le Philinte Egoïste*, si l'auteur avait eu assez de sens pour saisir ces nuances, et assez de talent pour en égayer son tableau ! Il eût évité un des défauts les plus marqués de son ouvrage, et qui en affaiblit le plus l'effet dans la nouveauté et aux reprises, le sérieux trop fréquent, qui fait que son *Philinte* tient plus souvent du genre mixte qu'on appelle drame, que de la comédie proprement dite. On peut se souvenir qu'il fut plus estimé que suivi, et je crois en avoir assigné ici une des causes principales. Les connaisseurs lui savent gré de cette idée vraiment heureuse

(1) *L'Homme personnel*, de Barthe, et *l'Egoïsme*, de M. Cailhava.

et dramatique, d'avoir fait trouver à l'égoïste sa punition dans son égoïsme même, et fait retomber sur lui les conséquences de ses détestables principes. Mais en général on aurait voulu que la piece fût plus gaie et plus amusante, et l'on n'avait pas tort : toute comédie doit l'être. On rit peu à celle-là, et combien l'on rit encore au *Misantrhope*, quoiqu'on y desirât, ce me semble, un peu plus d'action et d'intrigue! Ce n'est pas assurément que je sois capable d'établir aucune ombre de parallele entre deux productions qui sont à une si prodigieuse distance l'une de l'autre : si j'ai nommé *le Misanthrope*, c'est la faute de Fabre, qui par son titre même rappelle malheureusement cet inimitable chef-d'œuvre, dont lui seul peut-être pouvait ne pas redouter le souvenir et la concurrence, tant son amour propre était fou. Aussi l'ai-je entendu se vanter tout haut de ne consulter personne : il regardait les avis comme des piéges, et les critiques comme des injures. Il avait pourtant de l'esprit naturel, et même son talent ne pouvait guere être autre chose; car on peut conclure de ses écrits, qu'il manquait d'études et d'éducation. L'ignorance de la langue y est portée à un excès qu'on ne retrouverait dans aucun écrivain connu depuis cent cinquante ans que la langue est fixée. Il faut, pour s'en faire une idée, se faire l'effort de le lire de suite; et comme les fautes de grammaire sont susceptibles de démonstration pour tout homme un peu instruit, une preuve qu'il ne l'était pas, c'est qu'il affecta de ne rien comprendre aux reproches qu'on lui fit sur sa diction, lorsqu'il eut paru mériter par son *Philinte*, qu'on l'avertît de ses fautes. On ne voit pas non plus qu'il ait mis depuis le moindre soin à corriger son style; et s'il l'avait pu, il est vraisemblable que l'amour propre même l'eût intéressé à rendre au moins

supportable à la lecture ce que les bons juges avaient trouvé digne d'estime au théâtre, au lieu qu'il ne lui restera dans la postérité que le plan bien conçu d'un drame illisible.

Je ne sais si le sérieux reproché à son *Philinte* le piqua d'émulation, et lui fit chercher le mérite de la gaîté dans l'*Intrigue épistolaire;* mais il ne trouva pas celle qui est de bon goût. Cette *Intrigue* qui n'est qu'une grossiere contre-épreuve du *Barbier de Séville*, en est aussi loin que le très-joli *imbroglio* du très-amusant *Barbier* est lui-même encore loin des bonnes pieces du haut comique. Celle de Fabre n'est qu'un vieux canevas rapiécé de tous les lambeaux de l'ancien théâtre italien et espagnol, déjà usés depuis cent ans sur le nôtre, et qu'assurément la broderie du style de Fabre n'était pas propre à relever. Moliere, qui s'en servit dans ses commencemens, mais en homme qui sait perfectionner tout ce qu'il touche, donna dans son excellente *Ecole des Maris* le meilleur modele possible de ce genre secondaire dont les moyens, par eux-mêmes faciles et nombreux, ont en même tems l'inconvénient de se ressembler trop, soit par des ressorts trop forcés, soit par des résultats trop prévus. Moliere, au lieu d'épuiser ce jeu de machines, devenues vulgaires dès-ce temps-là, sut le premier y mettre de l'art et de la mesure, les raffina sans les multiplier, les réduisit à la vraisemblance, et fit sortir d'un très-petit nombre d'incidens bien liés et bien ménagés, des effets de situation, de caractere et de dialogue. Ce fut là le progrès rapide qui le conduisit un moment de *l'Etourdi* et du *Dépit amoureux* à *l'Ecole des Maris* et à *l'Ecole des Femmes*. Disciple des Espagnols dans les deux premieres, il semblait leur dire dans les deux autres : Voilà comme il convient au vrai talent de traiter votre genre,

qui même, tel que je vous l'ai fait voir, n'est encore qu'au second rang; et bientôt après il créa la comédie de caracteres et de mœurs, dont personne en Europe, n'avait encore eu l'idée. Si je retrace cette marche qui ne peut être que celle d'un génie rare, ce n'est pas, encore une fois, que je demande à Fabre rien de semblable, même dans ce genre inférieur, le seul dont il s'agit ici. Beaumarchais, qui avait bien un autre esprit et un autre talent que Fabre, n'a fait dans son *Barbier de Séville* que se rapprocher plus que personne du degré où Moliere avait porté autrefois ce genre d'intrigue que lui-même ensuite, par des conceptions d'un ordre bien supérieur, fit baisser beaucoup dans l'opinion, mais qui dans ces derniers tems fut ressuscité et accueilli avec joie, faute de mieux. Je veux dire seulement qu'après tant de secours et de modeles, Fabre n'en est que plus inexcusable de n'avoir fait de son *Intrigue épistolaire* qu'une très-gauche et très-lourde caricature de tout ce que l'on connaissait; d'amalgamer maussadement ce qu'il prend partout; de heurter sans cesse la vraisemblance et le sens commun, sans pouvoir même tirer une seule situation vraiment comique de la quantité de ressorts qu'il met en œuvre; de n'avoir pas un seul caractere bien entendu et bien soutenu, et de n'obtenir le rire que par des rôles de charge et des scenes de tréteaux. A la preuve, car il est tems que la critique se fasse entendre; et précede les sifflets qui bientôt, je l'espere, chasseront de notre scene régénérée toutes ces productions bâtardes, dont l'existence prolongée anéantirait enfin l'art dramatique et le théâtre francais.

Son Clénard n'est autre chose que Bartholo sans esprit; et quoiqu'il soit procureur, il finit (indépendamment de toutes ses autres sottises)

par être dupe de l'artifice le plus trivial, il est vrai, dans les dénoûmens de comédies, à dater des *Plaideurs*, un écrit substitué à un autre, mais qui certainement de tous les escamotages possibles est celui qui doit échapper le moins à un vieux procureur, averti même d'avance (tant l'auteur est adroit!) que c'est là nommément le seul piége dont il ait a se garantir. Et il y tombe! Un vieux retors, tel que Clénard, qui n'est rien moins qu'un fou tel que Chicaneau, signe sans y regarder! Il donne raison à ce Cléry, son jeune rival, déguisé en clerc de notaire, contre le véritable clerc qui pendant un quart d'heure n'a pas même l'esprit de se faire entendre, qui n'a que quatre mots à dire pour se faire connaître, et ne les dit pas, qui ne parvient pas même à donner le moindre soupçon au soupçonneux Clénard! Certes, il n'y a ni esprit ni talent à bâtir une piece sur un pareil amas d'absurdités, et ce n'est pas ainsi que Beaumarchais construit un *imbroglio*. Ses tours d'adresse sont de nature à ce qu'on puisse être dupe sans être un imbécille, et à ce que les spectateurs puissent applaudir sans être des sots.

Que dire de cette invention puérile et faite pour des contes d'enfans, de cette lettre attachée par Cléry au pan de l'habit du tuteur, apparemment avec la certitude que personne ne l'apercevra, si ce n'est celle à qui on l'adresse? C'était bien la peine de se travestir en garçon marchand pour ne pas même monter chez Pauline, quoique ce soit dans ce cas-là l'usage général et indispensable, que le marchand lui-même étale ses étoffes, et qu'il n'y ait pas ici la moindre raison particuliere pour que Clénard et sa sœur ne le fassent pas monter, puisqu'ils ne se défient de lui en aucune maniere! Et depuis quand un garçon marchand livre-t-il des ballots de soie

à la discrétion d'un jeune homme inconnu ? Cela serait tout au plus possible si l'inconnu commençait par acheter tout, comme on le voit dans quelques romans. *J'ai gagné deux commis*, dit Cléry dans sa lettre; et comment les a-t-il *gagnés ?* Supposons qu'il en ait même eu le tems, lorsqu'à peine il a celui d'être instruit de l'achat projeté; ce Cléry, *qui a peu de fortune*, frère d'un peintre qui meurt de faim, est-il l'opulent Almaviva qui a toujours ses poches pleines d'or pour persuader des Basiles qui n'ont rien à perdre ni à risquer ? et des commis de magasin sont-ils dans le cas de ces Basiles ? Que de moyens faux pour en amener un follement périlleux, celui d'une lettre qui peut tout perdre, à moins du plus grand hasard !

Autre invention de la même force, celle de la lettre que Pauline veut faire partir pour son amant, et qu'elle met subtilement à la place d'une autre lettre que la sœur de Clénard, surveillante de sa pupille, doit envoyer par un commissionnaire, on ne sait où. On prend la précaution de nous dire qu'*elle a la vue très-mauvaise*, et rien n'est plus commode en effet que des personnages aveugles pour faire jouer de pareils ressorts de comédie. Je conçois qu'il faut à l'auteur des aveugles pour ne pas voir le gros fil qui fait mouvoir ses marionnettes; mais aveugle tant qu'on voudra, elle descend à la porte pour donner la lettre au commissionnaire, et il faut bien, suivant la coutume et le besoin, qu'elle lui dise où il doit aller. S'il sait lire, il verra que l'adresse contredit l'ordre; il le dira : s'il ne sait pas lire, il n'ira pas chez Cléry; il ira où on lui a dit d'aller; et dans les deux cas, que devient le message et le secret ? Est-il permis d'appeler *Intrigue* cet assemblage d'inepties et d'impossibilités qu'on passerait dans une *pa-*

rade des boulevards, parce qu'alors tout serait d'accord avec le titre? Le style d'ailleurs serait souvent dans le genre, à commencer par le rôle de la sœur, qu'on peut appeler, pour ces proverbes, la femelle de Sancho Pança. Le bon choix de comique, qu'un personnage qui parle ainsi!

A cheval qui veut fuir il ne faut d'éperon.
L'occasion, *je sais*, fait souvent le larron.
Mais à bon chat bon rat: j'étais bonne et je change.
Oui, qui se fait brebis, toujours le loup le mange,
Enfin, bon averti, mon enfant, en vaut deux.
Suffit: *péril* prévu n'est plus si *dangereux*.
Le succès n'est pas sûr à faire un coup de tête;
Abus; avant le saint ne chommons (1) pas la fête.
Qui cherche le malheur, malheur trouve en amour,
Et voyageur de nuit se repose le jour.
Pour n'avoir plus d'amis, il suffit d'une faute,
Et l'on compte deux fois quand on compte sans l'hôte.

Et le rôle entier est dans ce goût! Où est Don Quichotte, pour s'écrier ici fort à propos comme dans Cervantes: « *Maudit sois-tu de Dieu et de* » *ses saints, misérable, avec tes proverbes enfilés* » *deux à deux*! » Mais le rôle du peintre Fougere est-il meilleur? C'est un véritable grotesque. L'auteur a voulu, mais très-sérieusement (on ne saurait en douter), lui donner l'enthousiasme de son art, comme le Métromane de Piron à celui de la poésie: c'est le peintre de taverne qui veut copier une tête de Vandick. Ce

(1) L'auteur, qui savait plus de proverbes que d'orthographe, a écrit *chaumons*; car ce n'est sûrement pas une faute d'impression. Je la vois encore répétée tous les jours dans les papiers qui circulent: c'est de l'orthographe révolutionnaire. Beaucoup de nos auteurs devraient avoir au moins le bon sens de M. Jourdain, qui demande avant tout à son *maître de philosophie*, de lui apprendre l'orthographe. Mais nos *philosophes* du jour seraient-ils tous en état de l'enseigner?

Fougere est un fou burlesque, qui parle de son talent comme Don Japhet de sa parenté avec l'*empereur son cousin au mille huitantieme degré.*

. . . . Paix, madame Fougere.
Voilà, graces à vous, à l'humeur qui vous prend,
Dix fautes que je fais dans la barbe d'Argant.
. . . .
Parler au procureur! me mêler de chicane,
Et frapper mon cerveau d'un mélange profane
D'objets rapetissés, qui tiendrait étouffé
Pendant plus d'un grand mois mon génie échauffé!

Ce *génie échauffé* doit être facile à refroidir, car il ne s'agit nullement de *chicane;* il s'agit d'empêcher, en payant ce qu'il doit, qu'on ne saisisse ses meubles et son lit : c'est là ce que l'auteur appelle *chicane*, et je n'en suis pas trop surpris. Mais ce qui pourrait étonnner si ce pauvre Fougere, dont on prétend faire un artiste enthousiaste, n'était pas un pitoyable fou, c'est de le voir aller chez ce même procureur dont il craignait tant d'approcher, et lui parler et le haranguer fort au long, pourquoi ? pour lui redemander à grands cris une vieille cuirasse que les huissiers ont emportée : il faut l'entendre.

CLÉNARD.

Que venez-vous chercher *en ces lieux ?* Et pourquoi ?..

FOUGERE.

Ne le savez-vous pas? Pouvez vous?... Mais que dis-je?
Je ne me flatte pas d'un semblable prodige.
Vous ignorez sans doute et ne concevez pas
Le *sublime* motif qui guide ici mes pas.

Sublime assurément, comme on va voir, et digne de *guider ici les pas*. Mais pourquoi le procureur, qui n'est pas monté au tragique comme le peintre, lui demande-t-il ce qu'il vient chercher *en ces lieux*, mots qu'on n'a peut-être jamais prononcés dans l'étude d'un

procureur ? Cela est aussi ridicule, aussi faux, aussi plat que si Agamemnon disait en voyant Achille : *Que demande ici Monsieur?* Et je parierais encore que Fabre n'aurait rien compris à cette observation, non plus que beaucoup d'auteurs dramatiques d'aujourd'hui, à en juger par l'inconcevable mélange de tous les tons et de tous les styles, l'un des caracteres de la barbarie dominante. Fougere continue :

Dois-je m'en étonner ? Et de pareilles ames
Peuvent-elles *brûler de ces célestes flammes*
Qu'allume dans nos cœurs le plus noble des arts?
. . . . Un meuble précieux,
Une cuirasse enfin qui doit être *en ces lieux.*

CLÉNARD.

Une cuirasse ! quoi !

FOUGERE.

La perte serait grande.
Gardez-vous de *nier* ce que je vous demande.

(Il veut dire *dénier* ou *refuser :* qu'importe ?)

Son usage est trop noble, *et quel sublime emploi !*
Renaud, Tancrede, Argant, Clorinde, Godefroi,
En seront revêtus : rendez-moi ma cuirasse,
N'outragez pas les arts, n'outragez pas le Tasse.

(Le Tasse est bien là !)

On ne résiste point à ce nom éclatant :
Rendez-la moi, Monsieur, et je m'en vais content.
Ce meuble m'est sacré, sa valeur infinie;
C'est l'armure, en un mot, de la tendre Herminie.

S'il y a quelque chose d'aussi risible que ce *phœbus* que l'auteur prend de très-bonne foi pour du *sublime*, et que ces *burlesques écarts* qu'il prend pour de l'*exaltation*, c'est le soin qu'il a eu de nous avertir de ce qu'il fallait en penser, dans les petites notes indicatives jointes au dialogue de ses personnages, et qui ne lais-

sent aucun doute sur son intention. Ainsi, lorsque Clénard se moque, et avec grande raison, du *phœbus* et des *burlesques écarts* de Fougere, l'auteur met en italique, *Clénard, moqueur comme les sots;* et Fougere réclamant sa cuirasse au nom du Tasse et de tous ses héros, c'est *Fougere exalté*. J'avouerai bien qu'en total le rôle de Clénard est celui d'un *sot*, dans toute la force du terme, mais ce n'est pas ici, et je prendrai la liberté d'être *moqueur* comme lui, sans croire être un sot, et je me *moquerai* avec tous ceux qui ne sont pas des *sots*, d'un imbécille énergumene qui n'est *exalté* qu'en bêtise. Il est évident (puisque l'évidence est nécessaire contre la démence autorisée) que la prétendue *exaltation* de Fougere n'est point d'un artiste passionné, mais d'un échappé des petites-maisons. Si on lui avait enlevé le moindre dessin, la moindre esquisse, il pourrait avoir une colere de peintre; mais invoquer le Tasse pour une vieille cuirasse d'atelier, appeler *meuble précieux et sacré, meuble dont la perte serait grande*, une antiquaille qu'il peut trouver partout, même pour rien, et confondre un objet si commun avec *la cuirasse d'Herminie*, qui, dans la langue de son art, s'il la savait, n'est et ne doit être que sous son pinceau; c'est dans la tête de l'auteur une énorme balourdise, et sur la scene comique une plate turlupinade à renvoyer à la Foire. Renvoyons-y tout d'un tems le troisieme acte entier, qui se passe dans la maison du peintre; cette jeune fille novice et son amant, qui se déguisent en mannequins; ce Cléry, qui laisse enlever sa maîtresse par des *recors*, quoiqu'il soit armé d'une *pique* (Fabre aurait dû mieux savoir ce que pouvaient les *piques*, au moins contre ceux qui ne se défendaient pas, et les *recors* ne se défendaient guere); ce Cléry,

qui se laisse emporter lui-même sans résistance, malgré sa *pique ;* ce Fougere, qui, voyant sa chambre pleine d'archers, ne se doute même pas de ce qui se passe, et s'amuse à déclamer un demi-quart d'heure contre les *mannequins*, lui qui ne saurait se passer d'une *cuirasse ;* cet artiste *exalté* qui, ayant l'épée à la main, ne se sert pas plus de son épée que son frere de sa *pique*, et qui n'est dans toute cette scene, comme l'indique ingénieusement l'auteur en interligne, que *stupéfait et agité*. Tout cela peut faire rire en certains tems, à l'aide des grimaces des acteurs, mais doit en d'autres tems aller retrouver dans leur préau, *le beau Liandre, et monsieur de Gilles son valet, et mameselle Zirzabelle sa maîtresse.*

Quant à la pupille Pauline, l'auteur lui a donné tantôt la naïveté d'Agnès, tantôt la finesse de Rosine; ce qui forme, comme on peut s'y attendre, un amalgame fort heureux et un caractere très-conséquent (1). Elle raconte à son tuteur comment elle a fait la connaissance de Cléry, précisément avec le même détail qu'Agnès raconte son aventure avec Horace, sauf la différence du style qui forme les deux extrêmes, ce qu'il y a de meilleur et ce qu'il y a de pis. On me dispensera de citer : je ne m'y résoudrai que dans *les Précepteurs* dont je vais parler; et comme l'auteur a toujours écrit de même, c'est assez de quelques morceaux pour remplir cette tâche, dont on ne peut tout au plus se charger qu'une fois.

(1) L'époque où j'écris m'oblige de redire encore à qui il appartiendra, qu'*un caractere conséquent* ne signifie pas *un rôle de conséquence*, malgré l'usage des coulisses et des journaux. Mais pour cette fois (car on se lasse) je renvoie au Dictionnaire ceux qui voudront en savoir davantage.

Clénard dit comme un autre Arnolphe :

Il fallait s'en aller : c'était fort mal agir.

Et Pauline répond comme une autre Agnès :

Que voulez-vous, Monsieur ? J'y prenais du plaisir.

N'était-il pas plus court et plus simple de prendre les deux vers de Molière tels qu'ils sont?

— Mais il fallait chasser cet amoureux desir.
. . . .
Le moyen de chasser ce qui nous fait plaisir !

Je ne serais pas du tout surpris que Fabre, en refaisant les vers de Moliere, ait cru les faire mieux. Mais enfin, puisqu'il a, du moins à sa maniere, voulu montrer dans toute cette premiere scene sa pupille naïve, il ne fallait pas que dans le reste du rôle elle fût toujours avisée et même effrontée comme une soubrette. Beaumarchais avait eu l'art de placer sa Rosine dans une situation qui pût la rendre intéressante, en développant la pureté et la délicatesse de ses sentimens, lorsqu'elle croit que son amant n'est qu'un perfide; et alors sa sensibilité franche et courageuse excuse et rejette sur la nécessité des circonstances les artifices qui répugnent toujours à une ame neuve et à une fille bien née. Il s'en fallait que Fabre en sût autant : il emprunte bien le moyen d'une fausse trahison, mais il en détruit tout l'effet en mettant Pauline dans la confidence ; ce qui est très-mal-adroit. Il arrive de là qu'elle soutient seulement la curiosité du spectateur par tous les efforts d'une fille enfermée, mais qu'elle ne l'attache jamais par les qualités d'une ame honnête et sensible. On ne s'intéresse pas davantage à son amant, ce petit Cléry, qu'on ne connaît pas plus qu'elle ne le connaît elle-même, et dont elle est devenue

folle dès le premier moment, au milieu d'une promenade publique, au point de lui faire sur-le-champ une déclaration d'amour en réponse à la sienne. Ce n'est là ni l'Agnès de Moliere, ni même la Rosine de Beaumarchais. L'une attend du moins qu'Horace se soit expliqué sur ses intentions, et l'autre ne paraît sensible aux poursuites de Lindor, que parce qu'elles durent depuis six mois.

Mais ce qui passe toute croyance, c'est le drame posthume intitulé *les Précepteurs*, dont je ne me pardonnerais même pas de parler, tant il est au dessous de la critique, si à l'heure même où j'écris (1), il n'était joué avec les plus grands applaudissemens, et célébré dans les journaux avec une sorte d'adoration, puisque l'auteur n'y est plus nommé que comme *le Moliere du siecle*. Quels journaux (dira-t-on)! soit, mais ce sont à peu près les seuls qui aient droit de paraître, et cette abjecte littérature dont ils sont les trompettes, rangée depuis dix ans sous les drapeaux révolutionnaires, commande encore le silence et la terreur à quiconque oserait juger Fabre autrement que comme un *patriote martyr*, à qui *la nation* vient enfin de rendre hommage. Je veux bien encore que *la peur* et le besoin de vivre inspirent quelque pitié pour ceux de ces journalistes *de la liberté*, qui craignent *les scellés ;* mais du moins on ne met pas *les scellés* sur un spectacle pour venger une piece qui ne regarde point la chose publique. Les hommes à *bonnets rouges* ne se jettent plus dans le parterre, le sabre à la main, pour soutenir l'*esprit public à sa hauteur,* et l'on n'est plus bâtonné

(1) Le directoire régnait encore, quoique déjà renouvelé en entier, et fort loin de croire à sa chute prochaine.

et traîné dans les ruisseaux, au sortir de la salle, pour avoir hué ou applaudi *dans un sens contre-révolutionnaire.* C'est une décadence ou un progrès dont je suis sûr, quoique je n'aille pas au spectacle. Ceux qui applaudissent *les Précepteurs*, n'ont donc point d'excuse, puisqu'ils n'y sont pas forcés *sous peine de la vie*, et qu'ils pouvaient siffler sans être *déportés.* Le succès du théâtre tient donc évidemment au goût actuel, et devient l'époque la plus marquée de l'extrême dégradation de l'art, depuis que nos spectacles sont livrés à une multitude sans frein et à une jeunesse sans éducation (1). Cette rapsodie des *Précepteurs*, toute méprisable qu'elle est, devient aussi un monument (car il y en a de plus d'une sorte), et la fortune qu'on lui a faite est un mémorable symbole de la scene française *révolutionnée.* C'est encore moins de l'ouvrage qu'il convient de faire justice, que de son succès impudent et du nouveau public de nos spectacles, dirigé par une nouvelle littérature qui regne impunément dans le silence universel de la raison et du bon goût. Et qu'on ne vienne pas nous rebattre des méprises qui sont de tout tems, et la *Phédre* de Pradon, et le *Timocrate*, etc. Il y a des degrés dans tout, dans le mauvais comme dans le bon, et il est littéralement vrai que le mauvais d'aujourd'hui est à celui d'autrefois ce que celui-ci était au bon. *Les Précepteurs* particulierement sont un chef-d'œuvre unique en bêtise (le mot propre est ici

(1) J'ai lu plus d'une fois, dans les papiers publics, que l'*on s'est battu à coups de poing* à la représentation de telle ou telle piece; que *la victoire a été tel jour d'un côté*, que *le lendemain l'autre parti a pris sa revanche*, etc. Il me semble qu'un tel auditoire est digne de telles pieces, et les pieces dignes d'un tel auditoire.

indispensable), en bêtise de toute espece, soutenue, variée, redoublée d'acte en acte, de scene en scene, de vers en vers. Tout y est absurde et ridicule, le plan, l'intrigue, les moyens, les caracteres, les incidens, les détails, les pensées, et le style par-dessus tout. Accoutumé, dans ma situation isolée, à parler de tout sans déguisement et sans crainte, je ne manquerai pas cette occasion de faire voir jusqu'où nous sommes descendus, notamment dans les arts de l'esprit, en attendant que je développe ailleurs (1) les diverses causes qui ont progressivement dénaturé notre théâtre, qui était encore, il y a quinze ans, l'admiration de l'Europe.

Fabre, qui, excepté son *Philinte*, n'a jamais eu une idée à lui, n'avait ici d'autre objet que de mettre sur la scene *l'Emile* de Rousseau dans la premiere adolescence, entre dix et douze ans; de lui donner un *précepteur philosophe*, opposé à un *précepteur* homme du monde; de mettre en contraste dans la même maison les deux maîtres et les deux éleves, et, de ces deux plans d'éducation différens, faire approuver l'un et condamner l'autre. Pour remplir ce double objet, il eût fallu que l'une des deux éducations fût sensiblement bonne, et l'autre sensiblement mauvaise; et toutes deux bien caractérisées ne pouvaient guere fournir qu'un de ces petits drames moraux dont madame de Genlis a donné le modele dans son *Théâtre d'éducation*. En faire une véritable comédie, et lier en ce genre le dessein moral à une intrigue comique et théâtrale, était, sinon impraticable (ce que je n'oserais affirmer), au moins une entreprise si nouvelle et si difficile, que ce n'eût pas été trop du

(1) Dans l'*Aperçu* que j'ai promis sur la littérature actuelle.

plus grand talent pour en venir à bout. Il ne serait pas plus aisé de tirer de l'enfance des moyens et des effets comiques pendant cinq actes, que des moyens et des effets tragiques, et ce dernier prodige n'a paru qu'une fois, et c'était Racine ! Que Fabre n'ait pas même soupçonné la difficulté, je le conçois fort bien; mais que sera-ce s'il n'a rien fait, absolument rien de ce qu'il devait faire, dans quelque classe qu'on veuille placer son drame, s'il a fait sans cesse tout le contraire; si l'enfant qu'il donne pour très-mal élevé ne paraît mauvais en rien, et ne dit, ne fait rien qui ne soit du commun des enfans; si celui qu'on donne pour un modele commet des fautes graves et très extraordinaires à son âge, et parle et agit comme un très mauvais sujet; si des deux précepteurs, l'un, qui ne devrait être qu'un homme frivole et borné, est un fripon aussi insensé dans ses projets, que plat et vil dans sa conduite et dans son langage; l'autre, qui ne devrait être qu'un homme sage et modeste, est un pédant rogue, aussi grossier qu'inconséquent, bouffi d'orgueil et de phrases, déraisonnant avec gravité contre une mere et caressant les fautes de l'enfant, et mesurant son estime pour lui-même par le mépris qu'il a pour tout le monde? C'est-là sans doute un parfait *philosophe* de nos jours; mais le proposer à notre admiration, c'est ce qu'on ne pouvait oser que de nos jours, et ce que Fabre était digne de faire.

Cette *philosophie*, la seule qui fût à sa portée, l'occupait ici tout entier : un maître *philosophe*, un enfant *philosophe*, c'est là ce qu'il lui fallait. Si, d'après ses principes, il était de force à faire le premier, c'est-à-dire, un sophiste aussi révoltant qu'ennuyeux, il n'a pas dû se douter que le second était hors de nature sur la scene comme dans le monde, et qu'un petit *philosophe*

de douze ans (1) était ce qu'on pouvait voir au théâtre de plus ridicule, après l'auteur qui le fait parler. Rousseau avait trop d'esprit pour s'égarer à ce point dans son roman didactique; et même ce qu'il évite le plus, c'est de faire de son Emile un petit docteur précoce, un petit raisonneur impertinent. Je ne suis pas ici à distinguer, à séparer le bon et le mauvais du système de *l'Emile ;* je remarque seulement que Fabre, qui a cru le suivre et le mettre en action, ne l'a pas même entendu et n'était pas en état de l'entendre, encore moins d'en profiter. Ce qu'il y a de charme dans l'enfance d'Emile, tient précisément à la nature et à son âge : on va voir ce qu'est l'Alexis de Fabre, substitué à l'Emile de Rousseau.

S'il voulait faire une comédie de ses deux *précepteurs* et de ses deux enfans, il fallait de toute nécessité faire rentrer ces quatre personnages dans une action digne de la scene, et que la théorie morale trouvât sa place au milieu des situations comiques. C'est cet accord heureux, caractere des bonnes comédies, que l'on admire dans la meilleure de celles de Lachaussée, *l'Ecole des Meres ;* mais aussi le personnage chéri et gâté n'est point un enfant; c'est un jeune homme déjà dans le monde. Quelle différence! Si l'on eût proposé à Lachaussée un enfant de

---

(1) On m'objectera peut-être que la révolution nous a donné de ces *petits philosophes*-là par milliers; mais on ne fera que confirmer ce que je dis. Est-il besoin de répéter que ce qui est *dans le sens de la révolution*, est nécessairement *hors de nature ?* Je n'en voudrais pour preuve que les lamentations très-risibles et très-gratuites que font entendre aujourd'hui à ce sujet ceux mêmes qui ont fait le mal, et qui, soit hypocrisie, soit imbécilité, gémissent si niaisement sur le mal, sans vouloir revenir au bien.

douze ans, il en savait assez pour répondre que l'enfance pouvait fournir à la comédie une scene d'épisode, d'incident, de détail, comme on en voit des exemples dans les petites pieces de Moliere, de Dancourt, de Brueys, etc., mais que ce serait se moquer d'un auditoire raisonnable, que de l'occuper pendant cinq actes de tout ce qui se passe de nécessairement pareil entre deux pédagogues et deux enfans. Si, pour parer à cet inconvénient, on eût parlé d'un moyen tout simple, celui de rabaisser jusqu'à l'enfance les principaux personnages, par exemple, une mere assez imbécille pour passer une demi-heure à tirer les cartes avec sa femme-de-chambre (ce qui serait *la grande scene, le grand comique* de la piece), c'est de lui-même, pour ce coup, qu'il aurait cru qu'on se moquait, et il aurait demandé si l'on croyait aussi le public tombé en enfance. Alors je ne connais guere que Fabre qui eût osé lui tracer avec confiance le plan que voici.

Deux précepteurs, Ariste et Timante, élevent dans la même maison deux enfans, dont l'un est le fils, l'autre le neveu d'une Araminte, femme sur le retour, c'est-à-dire, entre quarante et cinquante ans, et qui, suivant l'usage, ne se place encore qu'entre trente et quarante. Mais elle a aussi cinquante mille écus de rente, ce qui doit lui donner à peu près autant de maris qu'elle en voudra, et en effet elle en veut au moins un, et l'aurait déjà pris, n'était ce Timante, *dont les précautions ont écarté de nombreux soupirans.* — Comment! avec quelles *précautions?* Il est donc son amant ou son meilleur ami tout au moins! — Ni l'un ni l'autre. — Et par quel art ou quel empire a-t-il donc isolé ainsi *depuis quinze mois* une veuve riche et pressée de se remarier! Plus une chose est extraordinaire et difficile à supposer, plus il est indispensable

de la fonder bien ou mal. — Rien n'est mieux fondé : ce Timante, qui n'est ni l'amant ni l'ami d'Araminte, est en revanche l'ami, l'amant, le futur époux de la femme-de-chambre. — Passe; ceci rentre dans l'ordre commun; et cette femme-de-chambre?...... — Se nomme Lucrece, a trente-quatre ans, à ce qu'elle dit, et Timante met toute son ambition à l'épouser. — Mais pourquoi n'a-t-il pas celle d'épouser la maîtresse, puisqu'il a déjà le pouvoir d'éconduire tous les prétendans? C'est s'arrêter en beau chemin. — Son ambition, quoique plus humble, n'est pas trop mal entendue; car cette Lucrece aura *douze mille écus de rente.* — Ah! ah! c'est un grand parti que cette soubrette, et d'où serat-elle si riche? — Du génie de Timante, qui, ne se souciant pas apparemment d'épouser une veuve de cinquante mille écus, quoiqu'il ne nous dise pas pourquoi, trouve tout simple de la faire épouser à un sien frere, sous la condition qu'il commencera par prendre sur les biens d'Araminte *douze mille écus de rente* (c'est bien le moins), pour doter cette Lucrece de trentequatre ans, que l'auteur, afin de la relever un peu, qualifie, dans la liste des personnages, de *femme de compagnie et de chambre*, quoique d'ordinaire l'un ne soit pas l'autre. — Ah! ah! mais où est ce *frere ?* et qu'est-ce que ce frere? Il faut que cette Araminte ait déjà un grand penchant pour lui, puisque Timante croit n'avoir rien de mieux à faire que de la céder, lui qui pourrait en avoir quelque envie pour son compte. — Oui, elle aime ce frere qui n'est rien et n'a rien, non plus que Timante. — Ah! ah! j'entends; c'est sans doute un Adonis, un Joconde, un conquérant de femmes, un.... — Rien ne prouve le contraire, car il ne paraît même pas dans la piece; Araminte ne l'a vu de sa vie, n'en a ja

mais entendu parler, si ce n'est à Timante, qui lui a dit, il y a *dix jours*, qu'il avait *un frere de trente ans, bien fait et bien bâti.* — Quoi! elle ne l'a pas même vu, et elle en est amoureuse! — Elle en est ensorcelée, c'est le mot, car elle est *sentimentale ;* elle en rêve le jour et la nuit, tires les cartes pour savoir s'il viendra et si elle en sera aimée; et toute la piece est remplie des détails de cette passion toute *sentimentale*, comme vous voyez, puisqu'on n'en voit pas même l'objet. C'est là le nœud et l'intérêt de la piece, et l'un et l'autre est aussi tout *sentimental.* — Mais cette Araminte est donc tout-à-fait folle ou imbécille? — C'est peut-être ce qu'on pourrait croire d'un bout de la piece à l'autre. Mais ce n'est plus dans l'action et le dialogue, comme on sait, que l'auteur caractérise ses personnages: c'était la mode du tems passé. Depuis l'invention des drames *philosophiques*, c'est dans la nomenclature des rôles, en tête de la piece, que l'auteur nous apprend au juste ce qu'il a voulu faire de chacun de ses personnages, et ce qu'ils sont et doivent être pour nous. Cela se pratiquait déjà depuis quelques années; mais Fabre, pour rendre cette nouvelle méthode plus imposante, a mis en grandes capitales à la tête d'un exposé de deux pages et demie : CARACTERES ET COULEURS DES ROLES. C'est là que nous apprenons que cette Araminte, que nous pourrions prendre tout simplement pour une folle ou une imbécille (à ne voir que la piece, n'est autre chose que *superstitieuse et crédule à l'excès, sentimentale par tempérament* (vous entendez), *passionnée par manie du sentiment* (vous comprenez), *esclave et dupe de tout ce qui promet des jouissances promptes et artificielles* (cela est clair). Or, comme un homme *de trente ans, bien fait et bien bâti*, *promet des jouissances*

promptes si elle ne sont pas *artificielles,* vous touchez au doigt que c'est là ce qui tourne la tête à cette veuve, qui, ne pouvant avec ses cinquante mille écus de rente, trouver à Paris un mari *de trente ans, bien fait et bien bâti*, n'a rien de mieux à faire que d'attendre par le coche *le frere* du précepteur de son fils.

On est tenté de s'arrêter; on recule devant cette profusion d'inconcevables bêtises. Mais qui sait si ceux qui n'auront pas la piece sous les yeux, n'imagineront pas que j'ajoute un peu à la lettre, et que tant d'absurdités inouies ne sont pas toutes de l'auteur? Il faut donc aller jusqu'aux citations, et l'on verra si j'exagere ou si j'ai pu exagérer.

TIMANTE. (*Scene premiere*)

Déjà *depuis dix jours*, sans paraître empressé,
J'ai *jeté des desirs* dans le cœur d'Araminte.
J'ai parlé de mon frere; *elle a reçu l'atteinte.*

Vous voyez si j'invente, et si c'est moi qui le lui fait dire : dès qu'il *a parlé de son frere*, *elle a reçu l'atteinte.* Si l'on parlait à une jeune fille gardée de près, d'un jeune homme bien joli et bien amoureux, elle pourrait *recevoir une atteinte*, au moins de curiosité; et pour recevoir une atteinte d'amour il faudrait qu'elle l'eût vu, ou à toute force qu'il lui eût écrit. C'est ainsi que la nature est faite pour nous autres hommes vulgaires; mais pour un *philosophe* tel que le *patriote* Fabre, oh? c'est autre chose. Ecoutez la suite :

Sur le même sujet, d'un air fort ingénu,
Pas à pas mon discours est souvent revenu.
Quand j'ai vu que *le trait avait passé l'écorce*,
J'ai d'un peu plus de charme assaisonné l'amorce.
« Il est jeune; » quoi! jeune!

Timante a un frere *jeune!* Quelle *atteinte!* quel

trait! quel *charme!* quelle *amorce!* Amusez-vous, lecteurs, de ce style figuré comme on le figure aujourd'hui, et accordez avec *le trait* qui *passe l'écorce*, un *charme* qui *assaisonne une amorce!* Chaque mot est impayable.

« Il est jeune; » quoi! jeune? — et bien bâti, — bien fait?
Ces petits mots tout bas ont produit leur effet.
Puis les dons de l'esprit, du cœur, une belle ame,
Du sentiment surtout ont *éveillé* la dame,
Si bien que d'elle-même, hier, *presqu'en tremblant*,
Elle m'en a parlé *sans en faire semblant*.

Comme elle est *éveillée*, cette *presque-tremblante* Araminte! Quel mélange de sentiment et de pudeur, à la seule idée de ce *frere bien fait* dont elle parle *sans en faire semblant!* Et ce n'est pas un valet qui plaisante, c'est un personnage sérieux qui parle ainsi très-sérieusement! La beauté de ce style et de ce dialogue est consommée par ces deux vers :

Il faut à votre tour, *saisissant la matiere*,
Lui.....

C'est a sa Lucrece que Timante s'adresse dans tout ce discours; mais comme elle ne se soucie pas de *saisir la matiere*, elle s'écrie vivement :

Non pas, s'il vous plaît; *je resterai derriere*.

J'ai toujours remarqué qu'à une premiere représentation, le public se faisait une loi d'entendre avec assez de patience au moins le premier acte, quelque mauvais qu'il pût être, ne fût-ce que pour savoir à peu près ce que l'auteur pouvait ou voulait faire. Mais je répondrais bien, sur ce que je me rappelle de cet ancien public, qu'à ces deux vers où l'on propose à une soubrette de *saisir la matiere*, et où elle répond si à propos qu'*elle restera derriere*, les acteurs auraient été

obligés de baisser la toile pour échapper aux huées qui les auraient accueillis.

Lucrece répond :

On l'a reçu le trait; *il a percé le cœur :*
Ce cœur bat, il se gonfle, et Philinte est vainqueur.

Si ce ne sont pas là tous les caracteres d'une grande passion, il n'y en a pas, et cela ne fait que croître et embellir jusqu'à la fin de la piece. Quel dommage que l'auteur ne nous ait pas montré ce *Philinte vainqueur*, qui triomphe de si loin; ce terrible *frere*, dont ne peuvent parler qu'en *tremblant* les veuves de cinquante ans qui ne l'ont jamais vu! Encore deux vers de Lucrece, et je m'arrête là par discrétion.

Il n'est pas tems, je crois, de *secourir* la belle,
Laissons gémir encor la tendre tourterelle.

La tourterelle arrive, et ne *gémit* pas tout-à-fait; mais elle a *le cœur transi d'un rêve affreux, épouvantable.*

LUCRECE.

O mon Dieu!

ARAMINTE.

Des rochers, une auberge, une table....

LUCRECE *vivement.*

Avez-vous mangé?

ARAMINTE.

Non, non, je n'ai pas mangé.

LUCRECE.

Ah! tant mieux.

ARAMINTE.

Tout à coup cela s'est mélangé.
C'était *tout plein* d'objets que je ne saurais dire;
Une confusion comme dans un délire.

Oh! pour du *délire*, il n'y a pas autre chose dans la piece, non plus que dans le rêve. Mais

encore pourrait-on *délirer* sans être si insipide et si sot.

Après j'ai vu venir le long d'un grand chemin,
Une chaise de poste et des chevaux de main.

Après pour *ensuite* est de l'élégance de Fabre, comme *tout plein.* On voit bien qu'elle a rêvé du *frere*, et l'on rêverait à moins. Mais comme il est fort douteux qu'il arrive en *chaise de poste*, et qu'il ait des *chevaux de main*, à moins qu'il ne les ait gagnés à la révolution, on peut observer ici comme *le sentiment* ennoblit tout, même en rêve : c'est un des traits fins de cette scene.

LUCRECE.

Avez-vous rêvé d'eau?

ARAMINTE.

Mais je crois qu'oui.

LUCRECE.

Bourbeuse?

ARAMINTE.

Attends, attends.... non pas; très-claire et poissonneuse
Car j'ai vu des poissons; il m'en souvient très-bien.

LUCRECE.

Bon signe, les poissons! cela ne sera rien.

Je crois qu'il y a encore là-dedans quelque finesse de l'auteur; mais je ne suis pas toujours dans le secret. Laissons *l'eau et les poissons*, et venons aux deux précepteurs.

Il y a sept ans qu'Ariste est près d'Alexis, le plus souvent à la campagne, suivant les maximes de Rousseau, que je n'examine pas ici. L'on ne nous dit point qu'Araminte ait jamais paru mécontente de lui ni de ses principes d'éducation : seulement elle l'a fait revenir près d'elle avec Alexis, et c'est depuis ce temps que Timante et Lucrece travaillent à le faire renvoyer,

pour introduire *le frere bien bâti ;* ce qui pourrait faire présumer qu'Ariste ne l'est pas, ni même Timante, puisqu'il n'en faut pas davantage, même en idée, pour que cette pauvre Araminte ne sache plus où elle en est. Il se peut aussi que ce soit la faute d'Ariste, qui, à ce que dit Lucrece, « est un pédant qui fait toujours la » moue, »

Et tranche du docteur *en son particulier.*

Si c'est *en son particulier*, cela ne peut guere choquer personne. Toujours le style niais, *le genre bête*, comme nous disions autrefois lorsque nous comptions cinq ou six auteurs de ce *genre :* aujourd'hui il n'y aurait pas moyen de compter. Cet Ariste que Lucrece nous peint comme *un franc original, une espece de sauvage*, justifie parfaitement ce portrait dès les premiers mots de son rôle, que l'auteur prétend nous donner pour celui d'un sage. Voici comme il débute avec Araminte en entrant sur la scene :

Pour de très-justes causes,
Je trouve qu'il est bon que votre fils et moi
Nous quittions ce séjour : l'*habitude a sa loi.*
Chaque éducation, Madame, *est un systême.*

Cela fait passablement de *systêmes*, et il y en a pour tout le monde, comme en toute autre chose, ce qui va fort bien à notre *philosophie :* cette fois l'auteur a dit mieux qu'il ne croyait dire. Mais d'ailleurs, ce début de son Ariste est le comble de l'impertinence et de la grossiéreté. Il est intolérable qu'un précepteur aborde la mere de son éleve sans daigner même lui dire *Madame* en commençant, ce dont aucun homme ne se dispenserait. S'il l'appelait *citoyenne*, il n'y aurait rien à dire, car on n'avait pas encore renoncé

à cette partie de l'urbanité *républicaine* (1). Mais il dit *Madame* au quatrieme vers; ce qui le rend inexcusable de ne l'avoir pas dit au premier. Et puis, cet exorde sentencieux, ce ton de haranguer, cette *habitude* qui *a sa loi*, au lieu de dire au moins que l'*habitude est aussi une loi!* Quel plat pédant! quelle ignorance de toutes les bienséances sociales! Nos bons comiques n'ont pas donné une autre tournure à leurs plus ridicules pédagogues, à leurs Métaphraste, à leurs Bobinet à leurs Mamurra; et il est singulierement heureux que Fabre, en voulant nous faire respecter son *philosophe*, l'ait fait, sans y penser, tout semblable aux plus grotesques personnages livrés à la risée publique dans nos scenes les plus bouffonnes : c'est la nature prise sur le fait.

Ariste continue son sermon, et défigure dans son galimathias rimé ce qu'avait dit Jean-Jacques en bonne prose quand il amene son Emile à la campagne. Lucrece se moque de lui et avec raison, car l'auteur voulait qu'elle eût tort, comme Clénard avec Fougere. Quant à la mere, il a ici recours à son procédé ordinaire, et qui devait lui coûter fort peu. Pour donner de l'avantage contre elle au précepteur Ariste, il la fait parler encore plus ridiculement que lui. Contre-balancer la sottise par la sottise, c'est tout l'art de la

(1) On en peut conclure que *la contre-révolution est faite* à moitié, du moins si l'on en croit l'oracle prononcé, non pas par un *sans-culotte*, mais par un *ci-devant*, très *ci-devant* membre de la *minorité*, qui passe même pour avoir ce qu'on appelle de l'*esprit*, et qui a dit publiquement qu'*il n'y aurait plus de république du jour où ce ne serait plus une loi de la république, de dire citoyen au lieu de monsieur.* Je ne veux pas nommer le personnage; mais à moins que ce ne fut un très-bon plaisant (et il ne l'est pas du tout), c'est un pauvre républicain.

piece et du dialogue. Citons, car il me faut les vers de l'auteur pour justifier mes expressions.

S'il veut voir le feuillage, au Cours il en verra :
Des troupeaux, des bergers? menez-le à l'Opéra.

Si Araminte n'est pas stupide, elle sait qu'à l'Opéra on ne voit de *troupeaux* qu'en peinture, et de bergers qu'en taffetas. Quoiqu'elle aille peu à la campagne, elle sait que son fils n'a qu'à sortir des barrieres pour voir, en se promenant, *des bergers, des troupeaux*, même des *chaumieres*. Elle sait que la belle saison suffit de reste pour prendre toutes les notions de la vie rustique, qui peuvent être une leçon d'humanité. Rien ne l'empêche donc de répondre pertinemment à la fantaisie *philosophique* d'amener Alexis aux champs dans le cœur de l'hiver; et si elle ne sait ce qu'elle dit, c'est que l'auteur a besoin qu'elle n'ait pas le sens commun, afin que son Ariste paraisse avoir de l'esprit. Toute autre qu'elle aurait beau jeu à berner l'inepte suffisance de ce lourd pédant, *affublé* de la *philosophie* d'emprunt dont Fabre avait pris les lambeaux partout. Ayons le courage de les secouer un moment, et s'il n'en sort que la plus sale poussiere, n'oublions pas qu'elle a couvert toutes les écoles d'un grand empire, depuis Baïonne jusqu'à Dunkerque, et renversé tous ces monumens que l'on commence enfin à regretter après huit années, sans qu'il soit jusqu'ici plus possible de les rétablir, qu'il ne l'a été de les remplacer.

Un long monologue d'Ariste est employé à montrer *l'absurde préjugé* qui, selon lui, préside à toutes les éducations publiques ou particulieres, et quelques efforts qu'il fasse pour dénaturer les choses, il se trouve, par la force des choses mêmes, que c'est lui seul qui est *absurde* et ignorant.

D'un précoce génie admirant les prémices,
L'autre veut qu'à vingt ans *gouvernant les comices*,
Son fils soit *un Gracchus*, *un Varron*, et voilà
Qu'un sot en attendant instruit ce Varron-là.

Tantpis pour celui qui choisit *un sot* pour précepteur de son fils : c'est un tort personnel qui ne tient a aucun *préjugé* général. Mais c'est un tort aussi dans un législateur d'éducation, tel que l'Ariste de Fabre, d'entasser tant de bévues en quatre vers; d'ignorer que jamais personne n'a *gouverné les comices à vingt ans*, puisqu'il fallait en avoir trente-trois pour arriver aux magistratures curules; de rapprocher dans un même plan d'ambition Gracchus et Varron, dont l'un fut un puissant démagogue dans la république, et l'autre un savant bibliothécaire sous Auguste.

Ici c'est un enfant courbé sur *cent volumes*,
Qui, n'ayant point *assez de mains*, d'encre, de plumes
Pour boucher son cerveau des sottises d'autrui,
Ne pourra plus penser désormais d'après lui.

Cent volumes, c'est beaucoup; c'est ce qu'on dirait d'un académicien des belles-lettres, mais enfin ces volumes, c'étaient *les sottises* de Cicéron, de Tite-Live, de Tacite, d'Homere, de Sophocle, de Démosthene, d'Horace, de Virgile, etc. etc., qui passaient successivement sous les yeux des adolescens *pour boucher leur cerveau*. Il faudra bien s'il est possible, évaluer quelque jour en langage humain cet inénarrable excès de révolte insolente et stupide contre la raison des siecles et des nations : ce n'est pas ici mon objet, et d'ailleurs les faits ont déjà parlé plus haut que toute l'éloquence des hommes. On voit assez que ce n'était pas de ces *sottises-là* que Fabre avait *bouché son cerveau*. Mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est le grand refrain, la grande prétention de *penser malgré soi*, comme s'il était

permis d'oublier que ceux qui ont su le mieux *penser d'après eux*, étaient précisément ceux qui savaient le mieux ce qu'avaient pensé les autres. Cette phrase banale, *penser d'après soi*, a peut-être été répétée un million de fois depuis qu'on a rêvé au lieu de *penser;* et cette phrase, quand il sagit d'éducation, contient un million pesant d'absurdités : c'est ce qui me dispense d'en marquer une seule. Attendons le procès de notre *philosophie*; il s'instruit à présent devant le monde entier, et finira par être jugé sans retour.

Là j'en rencontre un autre, en qui *de la nature*
Brille la repartie et la lumiere pure.
Bientôt armé d'un fouet par le droit du plus fort,
Un pédant convaincu lui montre qu'il a tort.

Je ne sais trop ce que c'est que *la repartie de la Nature;* mais ce que je sais très-bien, c'est que cette *repartie* peut trop souvent, dans un homme, et encore plus dans un enfant, n'être pas une *lumiere pure*. J'avoue aussi que le maître, comme le pere, compte nécessairement parmi ses droits sur un enfant, *le droit du plus fort* : d'où je conclus suivant l'intention de l'auteur *philosophe*, et la leçon formelle qu'il en donne dans la suite de l'ouvrage, que l'enfant *qui se sent opprimé*, a aussi son *droit de résistance à l'oppression*, pris dans *la lumiere pure de la nature*, et consigné dans nos *droits de l'homme*. Continuons à suivre *les sublimes discours* d'Ariste : c'est ainsi que Lucrece les rappelle avec un peu d'ironie, et je suis de l'avis de la *femme de compagnie* et *de chambre*, avec l'ironie toute entiere.

Plus loin c'est un *marmot* triste et mélancolique,
Que tel docteur instruit par sa métaphysique,
Comment l'homme est né *libre*, et le *marmot* dolent
Ne peut sortir, hélas! pour jouer au volant.

Je me souviens que qand on nous parla pour la

premiere fois de métaphysique, c'est-à-dire, dans notre premiere année de philosophie, selon l'usage de toutes les universités de France et d'Europe, nous étions des *marmots* de quatorze ou quinze ans, fort peu *mélancoliques*, fort peu *dolens*, fort disposés à faire encore notre partie de *volant* tout comme des sixiemes, fort *libres* de la faire et plus d'une fois par jour, dans la cour, il est vrai, et non pas en classe, mais assez longtems pour nous y lasser. Ce que je ne me rappelle pas, c'est qu'il se soit trouvé parmi tous ces *marmots métaphysiciens*, quelqu'un d'assez sot, d'assez ignorant pour confondre la liberté morale des actions de l'homme, le libre arbitre, comme nous l'apprenions en métaphysique, avec la liberté sociale : si l'un de nos camarades eût été là, cela nous aurait plus divertis qu'une partie de volant. Eh bien ! je suis aujourd'hui plus indulgent, car je pardonne à Fabre, qui était loin de *penser* d'après *lui*, cette méprise incompréhensible en elle-même, je l'avoue, mais devenue aussi commune parmi nous, que nouvelle dans le monde; ce qui fait que, dans une nation qui savait lire, elle sera au nombre des phénomenes de la révolution française quand on en fera le calcul, au moins par approximation.

Après qu'Ariste s'est apitoyé avec un grand *hélas !* sur cet enfant *né libre*, et qui ne peut pas *jouer au volant* quand il lui plaît il se remémore fort à propos de l'aventure d'*Emile* quand il se croyoit loin de Montmorency, parce que des bois le lui cachent; et cela nous vaut ces quatre vers sur l'étude de la géographie.

Un autre vient me dire, *à force de routine*,
Qu'Ispahan est en Perse, et Pékin à la Chine,
Et le pauvre innocent, à cent pas du manoir,
Se croit au bout du monde; *il est au désespoir*.

Puisque Fabre savait où est Ispahan et Pékin, je voudrais qu'il nous eût dit comment il avait pu l'apprendre autrement que par une *routine* de mémoire, puisque des noms ne s'apprennent pas, que je sache, par une autre méthode. Quant au *désespoir à cent pas du manoir*, je le crois d'un enfant de cinq ou six ans, et cela doit être; mais à dix ou douze, ce qui est à l'âge où l'on peut d'ordinaire apprendre un peu de géographie, quel est donc l'enfant qui aurait tant de peur de s'écarter du *manoir*? Eh! le desir de voir et le besoin d'aller sont déjà tels à cet âge, qu'il faut y veiller pour parer aux inconvéniens. Toujours des contre-sens en tout et partout: patience: nous touchons au point capital, à l'idée-mere où l'on veut nous mener.

Enfin, entre mes mains tombe un enfant aimable.....

(Vous verrez comme il est *aimable!*)

D'un naturel heureux, humain, sensible, affable,
Mais fier, impétueux *jusqu'à la passion*,
Plein de grâce, d'esprit, d'imagination.

(Comme la comédie des *Précepteurs.*)

Enfin *parfait*.... et tels ils seraient tous peut-être
Si la *nature seule* était leur premier maître.

Ah! nous y voilà donc! Le voilà, le grand arcane dont la grande découverte était réservée à nos jours! La voilà, cette *perfectibilité sans bornes...* qui n'est qu'une sottise *sans bornes* d'une *philosophie* sans raison! Tous les enfans vont être *parfaits*, et par conséquent tous les hommes. Rien n'est si simple et si aisé: tout le secret consiste à n'avoir que la *nature seule pour premier maître*, et un *philosophe* pour précepteur; car *la nature* est si *parfaite*, et cette *philosophie* une si belle chose! *Le peuple est bon*, criait sans

cesse Robespierre, qui ne voulait que gouverner le peuple : *l'homme est bon*, crient depuis cinquante ans nos *philosophes*, qui n'ont voulu que gouverner les hommes..... Allons contentons-nous encore quelque tems, vous qui me lisez et m'entendez. Au procès tout cela, au procès : *adhuc modicum*, et achevons *les Précepteurs* comme si de rien n'était. Nous en sommes aux deux enfans : vous connaissez les maîtres.

C'est la fête d'Araminte, et Jule, l'éleve de Timante, vient apporter à sa tante un bouquet, et lui réciter un compliment tourné en apologue de la façon du précepteur. Fabre nous avertit que les fleurs sont *factices*, sans doute parce qu'il voulait que tout fût *factice* dans l'éleve de Timante, et *naturel* dans celui d'Alexis. Mais à Paris, au mois de janvier, on a pour 12 ou 15 francs un fort beau bouquet de fleurs naturelles, et un agréable comme Timante doit savoir que c'est celles-là qu'il est d'usage d'offrir en pareille occasion. Tout est faux dans cet ouvrage, jusqu'aux plus petites choses : c'est ce qui motive cette petite observation. L'auteur, son *Emile* à la main, fait courir Alexis à travers les champs pour cueillir de la perce-neige, non pas cette fois avec Ariste, mais avec son ami Chrysalde, autre *philosophe* de la même trempe, admirateur enthousiaste du grand Ariste, suivant les us et coutumes de la secte, où chaque maître a toujours eu son prôneur en titre d'office. L'idée de cette course sur la neige n'est pas mauvaise en elle-même, car elle n'est pas à l'auteur; mais les circonstances dont il a cru la relever et l'embellir sont bien à lui; aussi sont-elles ingénieuses, exemplaires, édifiantes comme tout le reste. Chrysalde vient dès le point du jour chercher Alexis, et frappe long-tems sans pouvoir réveiller le portier. Mais Alexis *qui ne dor-*

mait pas, entend le bruit que fait Chrysalde, *saute de son lit, descend chez le traître qui ronflait*, et qu'il ne peut, non plus que Chrysalde, parvenir à réveiller :

(Morphée avait touché le seuil de ce palais.)

Que fait-il? *De son poing il casse la fenêtre*, et tire le *cordon :* c'est lui qui fait ce récit. On peut s'étonner qu'il faille *casser une fenêtre* pour réveiller un portier, à moins qu'il ne soit tombé en apoplexie; mais c'est là *le beau*. Ne vous a-t-on pas dit qu'Alexis était fier, impétueux jusqu'à *la passion, enfin parfait?* Où serait toute cette *perfection* si, pour réveiller un portier et ouvrir une porte. il connaissait un autre moyen que de *casser de son poing la fenêtre* dès qu'il entend *ronfler ce traître de portier?* Aussi le sage Ariste se garde-t-il bien de faire là-dessus la moindre réprimande à cet enfant *parfait jusqu'à la passion ;* et si à douze ans *il casse une fenêtre*, avec l'approbation de tout le monde, pour faire entrer Chrysalde une minute plus tôt, jugez ce qu'il cassera de fenêtres et de portes à dix-sept ans, s'il lui prend envie de faire entrer sa maîtresse avant le jour! C'est alors qu'il sera *parfait* comme *la nature*, et il n'y a dans tout ceci rien que de *très-philosophique*. On peut incidenter sur la vraisemblance physique : en *tirant le cordon*, on n'ouvre pas une porte qui, à cette heure, doit être fermée à la grosse clef. Il fallait donc, pour s'en emparer et ouvrir lui-même, qu'Alexis allât jusqu'à l'escalade et entrât par la brêche; mais qui peut songer à tout?

Maintenant partageons l'admiration qu'inspire à Chrysalde l'éleve de son ami.

Le drôle de manége,
Que l'allure et le jeu de cet aimable enfant!
Il vous saute un fossé, leste, allez, comme un faon.

Quel prodige! à douze ans il saute un fossé dans les champs? Qu'il est *aimable!* Et nous donc, qui sautions si souvent le grand fossé du Cours, un plus large assurément; qui nous exercions à le franchir jusqu'au grand chemin, sous les yeux et à l'envi de nos maîtres qui sautaient avec nous! Mais comme il n'y avait là aucun *système*, ni dans les maîtres ni dans les écoliers, on sent qu'il n'y avait rien de *beau*. Tout-à-l'heure peut-être parviendrons-nous à nous faire admirer aussi, même comme *philosophes :* voyons.

> Un gros morceau de pain qu'il avait dans sa poche,
> Dévoré dans l'instant : c'était de la brioche;
> Et de son chapeau rond faisant un gobelet,
> Il vous a bu de l'eau tout comme on boit du lait.

Quoi! *il a bu de l'eau* quand il avait soif, et dans son chapeau faute de gobelet, *et il a dévoré un morceau de pain* après avoir assez couru pour avoir appétit! Comme une éducation *philosophique* rend tout miraculeux! Faut-il qu'on n'ait rien dit de pareil en notre honneur et gloire, que personne ne se soit extasié sur nous (et quand je dis nous, c'étaient dix mille écoliers de l'Université)! Ne vous en déplaise, MM. Chrysalde, Ariste, et vous, Fabre, leur digne interprete, en vérité nous étions, dans votre *sens* même, tout autrement *aimables* et tout autrement *philosophes* que votre Alexis, et nous lui en aurions appris bien davantage. Qu'auriez-vous donc dit si vous nous eussiez vu descendre les escaliers, en nous laissant glisser en équilibre, à cheval sur la rampe? si vous nous eussiez vus à la promenade, où l'on nous menait régulierement par les plus grands froids, faire la fameuse pelote de neige jusqu'à ce qu'elle formât une masse qu'à nous tous nous ne pouvions plus mouvoir? si vous aviez vu nos efforts réunis

pour ébranler encore ce bloc énorme, la sueur qui nous coulait du visage malgré l'âpreté du froid, et notre joie triomphante quand nous étions parvenus à rouler le rocher de Sysiphe? Mais ce n'est rien encore, et voici pour le coup *la nature parfaite*. C'est dans les rues de Paris, quand nous revenions vers le soir, et que le maître, un peu loin, ne pouvait guere nous voir dans l'obscurité, c'est alors que commençait la guerre des boules de neige que nous faisions pleuvoir sur la figure des passans. Comme tout fuyait devant nous! *Voilà les diables*, criait-on. Et comme nous étions *fiers* d'être *les diables!* Il y avait bien par-ci par-là quelques yeux pochés, quelques dents cassées, quelques nez en sang; quelques-uns de nous aussi étaient par fois passablement rossés par des gens *qui n'aimaient pas la philosophie;* mais nous n'avions garde de nous en vanter, car on nous aurait fouettés par-dessus le marché, comme on n'y manquait pas quand on nous surprenait glissant sur la rampe. Peut-être même nos maîtres n'avaient-ils pas grand tort, puisqu'ils n'étaient pas encore aussi *philosophes* que nous. Mais vous, Ariste, Chrysalde et consorts, jugez si nous l'étions, et si vous vous seriez écriés : *O les aimables enfans!* ô les charmans petits *philosophes!*

Un peu plus de sérieux. Que l'on eût condamné ici un défaut assez commun autrefois dans les éducations domestiques, celui de tenir l'enfance dans une contrainte un peu trop dure pour la franchise et la vivacité d'un âge qu'il est bon de tempérer et de régler autant qu'il est possible, mais qu'il est imprudent et dangereux de réduire à l'esprit de captivité et de dissimulation; qu'aux habitudes trop sédentaires de ces mêmes éducations, trop peu favorables au dé-

veloppement des forces et des organes, on eût opposé l'exercice continuel et commandé des maisons d'institution publique, on n'eût fait, il est vrai, que reporter dans un drame ce qui avait déjà été dit mille fois, et dans *l'Emile* plus efficacement qu'ailleurs; et s'il était assez inutile de revenir sur des abus en général corrigés depuis long-tems, et déjà même remplacés par d'autres, comme c'est assez la coutume, rien n'empêchait du moins que l'intention ne fût bonne, et que l'exécution ne pût l'être. Mais Fabre était un de ces docteurs qui, en se piquant de nous enseigner tout, semblent ne pas savoir même ce qui est, loin de pouvoir nous montrer ce qui doit être. Il n'a l'idée et la mesure de rien, confond sans cesse la chose avec l'abus, et se méprend par ignorance ou mauvaise foi, même dans ce qui a un côté raisonnable, grâces à ce qu'il a lu partout. Ainsi, par exemple, tout le monde a blâmé et blâmera comme lui l'apprêt et l'affectation dans une démarche aussi naturelle, dans une obligation aussi chere que celle de souhaiter la bonne fête ou la bonne année à ses parens. Mais il est très-bon en soi d'accoutumer un enfant bien né à s'énoncer avec facilité et à bien prononcer des vers dans cette occasion comme dans toute autre; et si Timante dit à son Jule,

Allons, le geste libre *et la voix éclatante.*

il dit une sottise très-gratuite, lui qu'on ne nous donne point pour un sot. Il doit savoir ce que tout le monde sait, que, pour un compliment débité dans une chambre, rien ne serait plus maussade qu'une *voix éclatante*, même dans un homme, à plus forte raison dans un enfant.

Araminte a un frere, Damis le marin, autre rôle de charge, autre inconséquence, puisqu'on nous le présente comme un homme très-sensé.

Tout le comique de cette caricature consiste dans un jargon burlesquement hérissé de termes de marine, et qu'on n'avait encore employé jusqu'ici, quoiqu'avec moins d'excès, que dans des rôles subalternes, qui n'ont d'autre objet que de divertir, n'importe comment. Ce Damis est encore un autre *philosophe*, un admirateur d'Ariste, qui n'en saurait avoir trop, et c'est lui aussi qui est chargé de détromper Araminte, à la fin de la piece, sur le compte de Timante. L'auteur a trouvé plaisant de composer presque toutes les phrases de ce rôle avec le dictionnaire de marine, et de donner à ce Damis la brutalité d'un matelot avec l'emphase d'un raisonneur à la mode : il n'y a point d'assemblage plus ridicule. C'est lui qui promet à son neveu Alexis un petit cheval, et cet enfant, qui a tant d'esprit, a toutes les peines du monde à croire que ce ne soit pas *un cheval de bois*, comme s'il n'y avait pas cinq ou six ans qu'il doit savoir qu'on n'amuse plus un enfant de son âge avec *un cheval de bois*. Il fallait que tout fût inepte dans ce drame *philosophique*, et le nœud de l'intrigue y met le comble. On ne saurait nier qu'il n'ait l'avantage d'être neuf : il faut voir comment, et il faut le voir pour le croire.

Araminte a donné à Jule un bel exemplaire des Fables de Lafontaine en récompense de celle qu'il a récitée, et Alexis a reçu un cornet de bonbons pour sa perce-neige. Jule ne se soucie point du tout de son livre, et l'on ne voit pas pourquoi ce dédain ; car le livre est bien *doré*, et en sa qualité d'enfant très-frivole, élevé par un maître très-frivole, il doit aimer ce qui est *doré*; et de plus, un précepteur à la mode a dû faire de lui un petit perroquet dont on n'exerce que la mémoire, témoin la fable qu'on lui a fait apprendre sans qu'elle fût à sa portée, toute

mauvaise qu'elle est. On ne voit pas davantage pourquoi Alexis troque avec tant de joie son cornet de bonbons contre le livre, puisqu'on ne nous a pas dit qu'il eût le moindre goût pour la lecture, et qu'on ne nous a parlé que de son ardeur à courir les champs. Le dégoût pour les bonbons qu'il ne daigne pas même goûter, n'est pas plus naturel, à moins qu'on ne nous dise qu'Ariste lui a défendu les bonbons. Hors ce cas, il est difficile qu'un enfant de douze ans en soit si dégoûté, quelque *philosophe* qu'il soit; et je connais depuis trente ans, moi et bien d'autres, un *philosophe* de la premiere force (car il est athée), renommé par son amour pour les bonbons, et qui en a toujours dans sa poche s'il ne les a pas à la bouche. Quoi qu'il en soit, le troc, s'il n'est pas très-motivé, amene de grands incidens; c'est le premier ressort de toute l'intrigue, et la cheville-ouvriere du dénoûment.

Ariste, que Lucrece fait renvoyer au troisieme acte après sept ans de soins auprès du fils de la maison, sans plus de cérémonie qu'un billet de quatre lignes écrit par elle-même au nom de sa maîtresse; Ariste se retire chez son ami Chrysalde, et Alexis ne manque pas de l'y rejoindre au bout de quelques heures. Il lui apporte tous ses petits bijoux, et le livre *doré* est du nombre; il est sous une enveloppe de papier. Qui a mis cette enveloppe? Est-ce Jule? Est-ce Alexis? C'est ce qu'on n'a pas jugé à propos de nous apprendre, quoiqu'un acte entier soit rempli des terribles aventures de cette enveloppe et des terribles effets qu'elle produit dans la maison avant de produire la derniere catastrophe. Qu'est-ce donc que cette enveloppe? Tout justement la lettre de Timante, qui forme l'exposition au premier acte, et qui est adressée à ce *frere bien bâti*, à qui Timante explique tous ses beaux

projets. Mais comment cette lettre se trouve-t-elle là ? C'est que Jule l'a prise sur le bureau de Timante, sous un carton. Et pourquoi l'a-t-il prise ? Pour faire *une petite barque*. Et qu'a-t-il fait de la petite barque ? Il l'a lancée sur la piece d'eau. Et comment en est-elle revenue pour envelopper un livre *doré ?* C'est ce qu'on ne sait pas, car ici s'arrête le récit de Jule et le jeu de la machine imaginée par l'auteur. On conçoit les alarmes de Timante et de Lucrece quand la lettre a disparu : Timante fulmine contre l'enfant qui *seul* a pu la prendre, puisque *seul* il a pu rester dans la chambre en l'absence de Timante. D'abord il nie tout ; mais Lucrece, moyennant *un pot de confitures*, lui fait tout avouer, et Timante court bien vîte à la piece d'eau pour repêcher *la petite barque*. Peine perdue ; *l'eau est si trouble* qu'on n'y peut rien voir, et *la barque* apparemment a fait naufrage dans la vase. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il n'en est plus question jusqu'à la fin du quatrieme acte, où elle reparaît comme par enchantement autour du livre *doré*. Le mot de l'énigme est perdu, j'en conviens ; mais c'est ici une de ces machines dramatiques si puissamment construites, qu'il faut excuser l'artiste s'il y a quelque chose d'embrouillé dans les ressorts. L'effet et le résultat justifient tout ; et quel résultat ! Chrysalde se saisit de la lettre, court la remettre à Damis le marin, qui la remet à sa sœur, et menace Timante et Lucrece de les *submerger* s'ils ne s'en vont pas : ils s'en vont, Ariste revient, et la *philosophie* triomphe. Que peut-on demander de plus ?

Voilà sans doute *le beau* dans la partie de l'art ; mais *le beau moral*, n'en dirons-nous rien ? il y a tant à se récrier ! *Le beau*, c'est que notre *philosophe* de douze ans s'enfuie le soir de la maison paternelle sans le plus petit scrupule ni la

plus petite inquiétude sur les alarmes mortelles où il va laisser sa mere ; qu'il n'en dise pas même un seul mot dans la longue effusion de sa joie quand il est entre Ariste et Chrysalde; que le nom, l'idée de sa mere, ne lui viennent pas une seule fois dans l'esprit, ne soient pas une fois dans sa bouche pendant tout ce tems, jusqu'à ce qu'enfin Ariste hasarde de lui en parler; et alors même il ne témoigne pas la plus petite émotion, tant il est déjà *philosophe! Le beau*, *le plus beau*, ce que les panégyristes ont le plus exalté, c'est l'incomparable morceau du *grain de blé* qui se trouve dans la poche d'un homme jeté dans une île déserte, et la *sublime* comparaison de ce *grain de blé* qui va couvrir toute l'île de moissons, avec le jeune Alexis, qui, dans la main d'Ariste, aurait couvert la France entiere de petits *philosophes*, comme le palais du sultan des *Mille et une Nuits*, dans les Contes d'Hamilton, doit se remplir de *petits Tartares*. (On assure que ce morceau a excité des transports, et je n'en doute pas.) *Le beau*, c'est qu'à la vue d'un commissaire qui vient chercher Alexis chez Chrysalde, et amener Ariste chez le magistrat pour rendre compte de cette étrange aventure, Alexis commence par se saisir de deux pistolets chargés, et menace de faire feu sur le premier qui approchera. *Le beau* (et ceci est *le beau en système* d'éducation, *le beau*, de plus, en incident et en moyen), c'est *la boussole* d'Alexis!.... oui, la boussole avec laquelle il vient à bout de découvrir la rue où demeure Chrysalde, rue dont il sait le nom et non pas le chemin; et s'il n'a pas assez d'esprit pour se le faire enseigner, c'est qu'avec sa science il trouve bien plus court et bien plus simple de se guider par sa *boussole*, car il loge au midi, et Chrysalde au nord, aux deux extrémités de Paris; e comme

sa boussole, *posée sur une borne de ruelle en ruelle, au premier réverbere*, lui indique le nord, et qu'il n'y a guere que deux cents rues situées au nord de Paris, la boussole d'Alexis le conduit tout droit à la rue qu'il cherche, en allant toujours au nord, précisément comme Colomb trouva la terre d'Amerique en voguant toujours au couchant. Chrysalde a-t-il tort de s'écrier :

> Quel enfant! Alexis, mon ange, mon bijou,
> Que je t'embrasse.

Jacquette aussi, la servante de Chrysalde, ne sait où elle en est, et crie au miracle, et je le pardonne à Jacquette. Peut-être *les femmes savantes* auraient-elles aussi embrassé Fabre *pour l'amour de la boussole*, comme Trissotin *pour l'amour du grec*. Et moi aussi, je rirai, si l'on veut, de l'ignorance personnifiée débitant ses puérilités au théâtre, et les préconisant par la bouche des journalistes du coin, *hommes de lettres de par le peuple*. Mais je suis obligé d'être sérieux sur ce qui attaque la morale dans ses bases, et la nature dans ses affections les plus cheres, dans ses devoirs les plus saints. C'est là surtout ce qui appelle l'animadversion sur un ouvrage dont le dessein est profondément immoral, quoique si platement exécuté. Ce dessein n'est autre que de mettre en action et en exemple cette monstrueuse erreur, digne de nos *maîtres en philosophie* et en révolution, ce principe aussi absurde que pernicieux, *que tous les penchans de la nature sont bons*. Un enfant de douze ans ne pouvait, il est vrai, montrer cette doctrine dans toutes ces conséquences; mais Fabre s'en est servi pour les montrer toutes en germe dans la conduite de cet enfant, toutes en raisonnemens dans la bouche de son instituteur. On a vu comme Ariste avait appris à son éleve ce qu'il

devait à ses parens : on peut juger de la culture par les fruits; mais ce n'est pas tout. Quoiqu'il sente la nécessité de rendre le fils à la mere, et qu'il paraisse embarrassé et alarmé de ce qui se passe, il ne fait pas à l'enfant fugitif la plus légere réprimande, le plus petit reproche. Il ne differe de Chrysalde qui paraît tout émerveillé, qu'en ce qu'il trouve *tout simple* ce que cet autre extravagant trouve admirable. Pourquoi s'étonner (dit Ariste)?

Pourquoi? *La nature est si bonne!*
Tout ce qu'il fait est simple, et n'a rien qui m'étonne.

Pour ce dernier point, je le crois : il doit reconnaître son ouvrage. Mais ne nous lassons pas de relever avec indignation ce qu'on ne se lasse pas de répéter avec impudence, que *la nature est si bonne*, précisément quand elle est mauvaise. Remarquez que ce sourcilleux pédant trouve *tout simple* qu'une mere ne soit rien pour son fils, et que lui, précepteur, soit tout, parce qu'il a eu la malheureuse facilité de sanctionner, avec des mots vides de sens, toutes les fantaisies, toutes les petites *passions* de cet enfant, comme des lois de la *bonne nature*. Aussi que fera-t-il pour déterminer Alexis à retourner chez sa mere? Lui parlera-t-il des devoirs de soumission, d'attachement, de reconnaissance? Pas un mot. Fabre s'est bien gardé de contredire à ce point une doctrine qui fait de tout devoir *une convention d'intérêt*, et de tout sentiment légitime *une habitude*. Ariste ne connaît que *ce qui compose tout l'homme, les sensations*; et tout ce qu'il imagine pour persuader Alexis, c'est de le faire souvenir que sa mere pleure son absence, et que par conséquent il doit retourner près d'elle pour la consoler, comme Ariste ferait lui-même s'il savait que sa mere pleurât. Sans doute

ce moyen de persuasion est bon en soi; mais seul il est très-mauvais, parce qu'il donne à la pitié qui est volontaire, ce qui appartient au devoir qui est de rigueur; et quel devoir! Il y a plus, et il se trouve, à l'examen, que l'auteur, à coup sûr sans le vouloir, a donné une leçon toute contraire à son dessein, car ici la puissance des *sensations* échoue, et Alexis, *toujours bon*, répond nettement qu'il ne s'en ira pas si Ariste ne vient avec lui. D'ailleurs, nul repentir, nulle idée d'obéissance due à sa mere ni à son précepteur qu'il aime tant : le précepteur n'en dit pas un mot, ni l'enfant non plus : c'est *tout simple.* Enfin, sans le commissaire et la garde, Alexis serait encore avec Ariste et Chrysalde : ce que c'est qu'une éducation *philosophique!*

A cette haute leçon sur *la nature*, c'est-à-dire, contre la nature, telle qu'elle doit être dans l'homme qui n'est pas dépravé, l'auteur en voulait joindre une autre sur *la résistance à l'oppression.* C'est Ariste qui s'en charge encore lorsqu'il dit froidement au commissaire, dans la scene des pistolets :

Sur tout ceci, Monsieur, recevez mon excuse.
C'est un enfant.
Fort bien! Est-ce ainsi qu'il s'amuse?

répond fort à propos le commissaire. Mais la réplique est dans *ce systeme*,

Qui commence en un sens, et qui finit de même,

comme avait dit Ariste au premier acte.

Si vous étiez au fait, vous verriez, comme moi
Que *la nature* ici l'emporte sur la loi,
Par le vif sentiment même de la justice.
Il se sent opprimé, non pas sur un indice,

Mais il en a la preuve entiere dans son cœur,
Et ce n'est pas à lui qu'appartient son erreur.

Certes, ce sont là des maximes et des vers *dans le sens de la révolution ;* ce sont bien là les phrases tant rebattues à nos oreilles depuis dix ans, et à qui nous devons de si belles années! Il *se sent opprimé!* Voilà tout le nouveau code social, où chacun est juge, témoin, accusateur, exécuteur tout ensemble, d'après *son cœur!* Voilà *la question intentionnelle*, cet autre phénomene de démence, par lequel l'homme ne juge plus les faits que l'homme peut connaître, mais ce qui est *dans le cœur*, et dont Dieu seul peut juger! En un mot, toute la science révolutionnaire est là, et ce n'est pas ici, je le répete, qu'il faut s'enfoncer dans l'immensité de folies et d'horreurs où elle a dû conduire. Observons seulement qu'Alexis a éte instruit à la soumission aux lois comme à la soumission à ses parens. Il abandonne sa mere, et veut l'abandonner bien décidément pour courir après son précepteur; il veut tuer un officier de justice, parce qu'il croit qu'on veut mener ce précepteur en prison. C'est ainsi qu'*il se sent opprimé*, et qu'il a *le sentiment vif de la justice même au fond de son cœur!* Je dis qu'il croit, car il en a coûté à l'auteur une invraisemblance grossiere pour donner sa scandaleuse leçon. On n'a nulle envie de mener personne en prison : l'auteur, qui a besoin de ce mot pour mettre en jeu les pistolets, le fait prononcer au hasard par Chrysalde; et après tout le vacarme que cela occasionne lorsqu'Ariste demande enfin à être conduit chez le magistrat, le commissaire, qui apparemment n'avait pas eu jusque là l'esprit d'énoncer en quatre mots l'ordre dont il est chargé; le commissaire, qui a pris la parole trois ou quatre fois sans savoir dire ce qu'il avait à dire, répond

enfin : *L'ordre le porte ainsi.* Eh nigaud ! que ne le disais-tu d'abord ! (Ce n'est pas au commissaire que je parle.)

Reste à voir comment Alexis est *aimable*, *affable*, et de quel ton *le petit ange* parle à tout le monde, et surtout à sa mere. Son oncle le rencontre, l'embrasse bien vîte, étant fort pressé, et lui dit : Je te quitte; *Chanson*, répond le très-leste neveu de douze ans. Cela ne sera, si l'on veut, qu'un manque d'égards et de politesse, soit; mais avec sa mere il a toute l'arrogance d'un adepte de vingt ans qui serait dans tous les secrets de *la philosophie*. Sur ce qu'Araminte lui dit, à son retour, quoiqu'en tournant assez mal sa pensée, qu'Ariste n'a plus les mêmes droits sur les sentimens d'un éleve qui ne lui appartient plus, il répond :

Cela ne se peut pas : *ce sont des ignorans*
Qui vous ont dit cela, maman ; il est sensible
Que vous voulez m'apprendre une chose impossible.

ARAMINTE.

Comment! que dites-vous ?

TIMANTE.

Alexis, vous manquez
De respect à maman.

ALEXIS.

Qui ? moi ? vous vous moquez.
Je manque de respect à maman. Au contraire,
Je l'instruis d'une chose, et d'une chose claire ;
Car maman est trompée, et le serait toujours
Si je n'en disais rien.

Le *bijou* argumente joliment et décemment; il est sûr de son fait; il sait ce que c'est que *la liberté de penser ;* il endoctrine tout le monde, et fait la leçon aux *ignorans* qui trompent sa mere. Encore s'il était instruit de quelque fait ignoré et positif, il aurait quelque excuse au

moins pour le fond, quoiqu'il n'en pût avoir pour la forme. Mais point du tout : il s'agit seulement de soutenir sa these envers et contre tous, et il ne se doute pas seulement que, s'il est ridicule à son âge d'être tranchant avec qui que ce soit, il est intolérable de l'être à cet excès avec sa mere. Quel modele à présenter sur la scene, et quels exemples l'adolescence et la jeunesse y vont chercher !

Je n'ai pas le courage de revenir sur le style : on a pu voir déjà ce qu'il était. Veut-on s'amuser de solécismes, de barbarismes et de contresens réunis comme à plaisir? ouvrez la piece au hasard.

Ce qu'il sent, l'exprimer d'une ame franche et bonne,
C'est tout à quoi s'étend sa petite personne.

. . . .

Serait-ce des débats? Serait-ce la nature
Qu'on aurait fait jouer....

. . . .

Sous ce large carton qui *fait le portefeuille.*

. . . .

Cela porte malheur et le sort *se débauche.*
. . . . D'ailleurs, ceci *se gaze*
Par la chose elle-même.....

. . . .

Vous imaginez bien, par ce préliminaire,
Que ceux qui l'ont soustrait, *ont la marche ordinaire.*

. . . .

Un mauvais traitement *engage leur honneur.*

. . . .

..... *Le prix d'un affront doit être la rancune.*

. . . .

Est-il un sentiment que pour lui *je possede ?*

. . . .

Cette discrétion dont *mon ame se pique,*
Doit *s'éclipser* devant votre intérêt unique.

. . . .

Tant léger soit le mal il n'y faut de longueur.

. . . .

Il n'est d'autres *écoles*
Pour une tendre mere, *ayant un bon esprit,*
Que le fond de son cœur où tout se trouve écrit, etc., etc.

Je crois qu'en effet, pour une mere qui *réunit un bon cœur et un bon esprit, il n'est d'autres écoles* que celles du trictrac. Mais quel étrange assortiment du baroque et du niais! Quelle impuissance continuelle, je ne dis pas de tourner sa pensée en vers (Fabre en est à mille lieues), mais de construire une phrase raisonnable en français! C'est au lecteur à dire comme Jacquette :

Oh la charmante langue! Ah! ah! c'est un prodige.

Prodige s'il en fut; mais je ne sais si la prose n'est pas encore au dessus des vers : lisez, pour en décider, *les couleurs et les caracteres des rôles.* Il sera bon quelque jour d'encadrer quelques morceaux semblables, pour donner à nos neveux une idée de ce que sont devenues, et la raison humaine, et la langue française à la fin du dix-huitieme siecle.

Il est tems de passer à un homme d'une autre espece.

Beaumarchais.

Caron de Beaumarchais a été un composé de singularités très-remarquables, même dans ce siecle où tant de choses ont été singulieres. Né dans une condition privée, et n'en étant jamais sorti, il parvint à une grande fortune sans posséder aucune place, fit de grandes entreprises de commerce sans être à Paris autre chose qu'un homme du monde; eut au théâtre des succès sans exemple, avec des ouvrages qui ne sont pas même des premiers du second ordre; obtint la plus éclatante célébrité, et fit long-tems retentir l'Europe de son nom par trois procès qui, avec tout autre que lui, seraient demeurés aussi obscurs qu'ils étaient ridicules; se fit une réputation

durable de talent et de grand talent par l'espece d'écrits qu'on oublie le plus vîte, des Mémoires et des Factums; fut long-tems diffamé comme un homme atroce et noir sans avoir fait aucun mal, et réhabilité en un moment dans l'opinion publique pour avoir été *déclaré infame* dans les tribunaux. Cette existence, sans contredit fort extraordinaire, a tenu chez lui à une réunion de qualités qui ne l'était pas moins, et surtout à ce que son caractere et son esprit se rencontrerent (jusqu'à la révolution) dans l'accord le plus parfait avec le tems où il a vécu et les circonstances où il s'est trouvé; car c'est là ce qui fait en tout genre les grands succès, qui ne sont point pour cela de hasard quand ils ne seraient que du moment, puisqu'ils supposent toujours dans l'homme le mérite d'avoir bien jugé les rapports des choses avec ses moyens, et d'avoir vu d'un coup-d'œil juste ce qu'il pouvait faire des autres et de lui. Ce mérite a manqué souvent à des hommes d'ailleurs fort au dessus du vulgaire : ce n'est pas non plus, comme on peut bien l'imaginer, celui qui classe un écrivain dans l'opinion : sa place est d'ordinaire, et en fort peu de tems, à peu près celle de ses écrits, même de son vivant, dans un siecle où le goût est formé Mais je parle de ce qu'on appelle la fortune d'un homme, et de ce qui réellement est toujours son ouvrage; et dans Beaumarchais, l'homme m'a toujours paru supérieur à l'écrivain, et digne d'une attention particuliere. Je puis m'expliquer sur tout ce qui le concerne, sans être soupçonné d'aucune partialité : quoique j'aie assez vécu dans sa société pour le bien connaître, je n'ai jamais été lié d'amitié avec lui. Jamais il ne m'a fait ni bien ni mal, et je ne dois à sa mémoire, comme au public, que la vérité.

Il était fils d'un horloger, comme J.-J. Rousseau, et une naissance obscure et beaucoup de renommée, c'est tout ce qu'ils ont eu de commun. Le pere de Beaumarchais était distingué dans son art, assez pour en inspirer d'abord le goût à son fils, quoique celui-ci eût été assez bien élevé pour choisir à son gré d'autres études et eût déjà montré assez d'esprit pour prétendre à d'autres succès. Ses premiers furent pourtant en horlogerie; et comme ce sont aussi les plus oubliés, je crois pouvoir rappeler qu'il perfectionna le mécanisme de la montre par une nouvelle espece d'échappement, premiere preuve et premier essai de cette sagacité naturelle qui peut s'étendre à tout. L'invention était sans doute heureuse, puisqu'elle lui fut contestée par un horloger célebre qui la réclamait. L'affaire fut portée devant ses juges naturels, les savans, puisque l'horlogerie n'est qu'une branche de la mécanique. Ils jugerent en faveur du jeune Caron sur le vu des pieces, et peu de gens savent aujourd'hui que cet homme si fameux par ses procès, gagna le premier de tous à l'Académie des sciences (1).

Un de ses goûts les plus vifs fut de bonne heure celui de la musique, et c'est d'ordinaire une recommandation dans le monde, et un moyen d'accès dans la bonne société, parce que c'en est un d'amusement. Il jouait de plusieurs instrumens, et aimait surtout la harpe, qui commençait à être à la mode. Bientôt il fut à la mode lui-même, comme un amateur très-agréable, et Mesdames de France furent curieuses de l'entendre. Elles s'occupaient alors de musique, et donnaient chez elles des concerts où

(1) Sa famille a conservé la piece en litige, où est grave le jugement qui le déclare inventeur.

assistait quelquefois le roi Louis XV, quoiqu'il aimât peu la musique. Beaumarchais, reçu chez les princesses comme pour les former à la guitare et à la harpe, quoiqu'il n'en eût jamais donné des leçons, était admis à leurs concerts où il faisait sa partie; et si l'on songe que, n'étant point musicien de profession, il n'avait aucun autre titre pour être à la cour de Mesdames, que la bienveillance dont elles l'honoraient, on comprendra sans peine que cette faveur pouvait faire naître plus d'une sorte de jalousie. Il avait pour lui des avantages naturels et acquis : c'étaient des titres pour obtenir la protection, mais aussi pour faire ombrage à ceux qui la cherchent, et l'on ne vient pas de si loin à la cour, seulement avec des moyens de plaire, sans déplaire beaucoup à ceux qui n'y tiennent que leur place ou leur rang. Beaumarchais, près de Mesdames, n'était plus le fils d'un horloger : il était et voulait être un homme de société, qui se fait valoir par son esprit et par des talens aimables, par son goût délicat dans les arts d'agrément; ce qui le mettait à portée de se charger en ce genre de toutes les commissions et acquisitions que les princesses voulaient bien lui confier, et qui étaient souvent accompagnées de présens. Tant de marques de confiance et de bonté devaient nécessairement faire des jaloux. La modestie la plus vraie ou la plus adroite n'y aurait pas échappé. Mais la modestie n'est guere une vertu de jeune homme; ce serait la plus charmante de toutes à cet âge; c'est la plus rare, parce qu'il faut valoir plus pour se croire moins. Beaumarchais ne se piquait point du tout d'être modeste, et avoue quelque part (1)

(1) « Quand j'aurais été un fat, s'ensuit-il que je suis un ogre? » Cette expression familiere est ici d'un choix

qu'on a pu le trouver un peu *avantageux*, aveu qui prouve qu'il l'était déjà moins. Il paraît qu'il le fut long-tems de façon à rendre sa supériorité impardonnable, si ce n'est à ceux qui pouvaient ne pas la craindre, et c'est toujours trop peu pour faire nombre. Quand je l'ai connu, la maturité et de longues épreuves avaient corrigé en lui tout ce qu'elles peuvent corriger dans l'homme, les formes extérieures, et c'est assez pour le monde. Toujours bouillant d'activité et d'ambition dans son cabinet où étaient tous les ressorts de l'une et de l'autre, la société où il avait porté d'abord toutes les prétention de la jeunesse et de l'esprit, n'était plus pou lui qu'un délassement nécessaire, et d'autan plus prochain qu'il ne le cherchait plus qu chez lui. Entouré d'une famille dont il méritai d'être aimé, et de quelques amis qu'il aimai comme sa famille, loin du commerce des femmes, qui est le centre de toutes les rivalités e de toutes les dissentions, il goûtait la paix e les joies domestiques presque toujours avec le mêmes gens; et dans ce cercle où il se reposait ce Beaumarchais, si bruyant au loin, n'étai plus, dans toute la force du terme, qu'un bon homme. Je n'ai vu personne alors qui parû être mieux avec les autres et avec lui-même. I est vrai qu'il avait pris sa place, et que sa for tune était faite; mais il ne fut jamais un mo ment sans combattre d'une maniere ou d'un autre, et cette égalité d'humeur que j'ai vu n jamais se démentir un moment, était à cou sûr dans son caractere.

---

très-heureux : un autre aurait dit *un monstre*. Il y a bie plus de finesse à renvoyer d'un seul mot aux contes d *Barbe-bleue* ceux qui accusaient l'auteur d'avoir *mang trois femmes*, quoiqu'il n'en eût encore eu que deux, que la troisieme pleure aujourd'hui son mari.

Dans ses commencemens où nous le suivons, le crédit très-marqué dont il jouissait auprès de Mesdames, la disproportion de ce qu'il était né à ce qu'il était devenu, sa fierté naturelle qui en était augmentée, et qui repoussait toujours à propos (1) les désagrémens qu'on cherchait à lui susciter; enfin, pour dire tout, une légéreté dans le ton et les manieres, qui allait quelquefois jusqu'à l'indiscrétion et ne dissimulait pas le mépris, tout cela ensemble forma bientôt contre lui un foyer de haines secretes et furieuses, qui n'allaient à rien moins qu'à le perdre entierement s'il n'eût pas été armé comme personne ne croyait qu'il pût l'être, car toutes ses armes étaient à lui et à lui seul. Les armes de ses ennemis furent d'abord celles qui sont à tout le monde, et qui n'en sont pas moins dangereuses pour être si faciles et si communes, les rumeurs sourdes et calomnieuses, les mensonges sans nom d'auteur, dits à l'oreille, et qui ont tant d'échos; des imputations que leur absurdité et leur atrocité même propageaient davantage dans un monde de curieux et d'oisifs, qui semble se presser de tout croire pour encourager à tout dire. Je n'ai pas oublié combien de fois dans ce monde-là j'ai entendu répéter à bien des gens qui ne se croyaient pas du tout méchans,

---

(1) Je puis en citer un exemple dont on a beaucoup parlé. Un homme de la cour le voyant passer avec un très-bel habit dans la galerie de Versailles, s'approche de lui : *Ah, M. de Beaumarchais! je vous rencontre à propos : ma montre est dérangée ; faites-moi le plaisir d'y donner un coup-d'œil. — Volontiers, Monsieur ; mais je vous préviens que j'ai toujours eu la main extrêmement mal-adroite.* On insiste ; il prend la montre et la laisse tomber. — *Ah Monsieur! que je vous demande d'excuses! mais je vous l'avais bien dit, et c'est vous qui l'avez voulu* ; et il s'éloigne, laissant fort déconcerté celui qui avait cru l'humilier.

qu'un *M. de Beaumarchais dont on parlait beaucoup, s'était enrichi en se défaisant successivement de deux femmes qui l'avaient avantagé.* Il y a de quoi frémir si l'on fait réflexion que c'est pourtant là ce qu'on appelle tout uniment de la médisance (c'est-à-dire ce qu'on regarde à peine comme une faute), et qu'il n'y avait pas même le plus léger prétexte à une si horrible diffamation. Il avait en effet épousé en peu d'années deux veuves qui avaient de la fortune; ce qui est assurément très-permis à un jeune homme qui n'en a pas. Il n'eut rien de l'une, quoiqu'elle lui eût donné beaucoup, parce que la premiere chose qu'il oublia, fut de faire insinuer le contrat, et cet oubli seul, incompatible avec un crime qu'il rendrait inutile, suffit pour en repousser tout soupçon. Il hérita de l'autre qui était très-aimable, qu'il adorait, et qui *lui* laissait un fils qu'il perdit peu de tems après. Je ne sais pourquoi on n'a jamais dit qu'il avait aussi *empoisonné* ce fils, car il fallait encore ce crime pour avoir toute la succession : la calomnie ne pense pas toujours à tout. Il est évident que quand même il n'eût pas aimé sa femme, il suffisait qu'il en eût un fils pour être intéressé à ce que la mere vécût long-tems; et ce qui était encore plus décisif et rendait le crime plus absurde, c'est que la fortune de cette femme était en grande partie viagere, et que son mari, qu'elle aimait beaucoup, avait tout à gagner à ce qu'elle vécût. Elle l'avait mis dans une aisance qui tenait à elle seule, et tous ses dons étaient ceux de sa tendresse pour un mari qui la payait de retour en la rendant heureuse. Ce sont des faits publics et dont je suis sûr; mais la haine n'y regarde pas de si près; elle sait que les autres n'y regardent guere davantage. Où en sommes-nous, bon Dieu! si l'on ne peut pas avoir le malheur d'hériter de

sa femme et de son fils, sans avoir *empoisonné* au moins l'un des deux, dès qu'on a aussi le malheur d'avoir des envieux et des ennemis? Cette imposture méprisable fut pourtant accréditée, surtout par le moyen si malheureusement facile et familier de ces répertoires de mensonges, autorisés en quelques pays et répandus dans tous les autres, magasins de mal ouverts à tout le monde, et où le plus obscur et le plus vil calomniateur peut faire imprimer un crime pour un écu, peut-être même pour rien, et pour l'amusement des lecteurs. J'ai regardé comme un devoir, dans un ouvrage consacré à la vérité et à la justice, de rejeter dans leur néant ces inventions de la méchanceté humaine, trop fréquentes et trop impunies. Je me rappelle bien de n'y avoir jamais cru; mais quand je vis l'homme, au bout de quelques années, je disais comme Voltaire quand il lut ses Mémoires : *Ce Beaumarchais n'est point un empoisonneur, il est trop drôle;* et j'ajoutais ce que Voltaire ne pouvait savoir comme moi : *Il est trop bon*, il est trop sensible, trop ouvert, trop bienfaisant pour faire une action méchante, quoiqu'il sache fort bien écrire des malices très-gaies contre ceux qui lui en font de très-noires.

Il n'en fut pas moins obligé (quelle honte! non pas pour lui!) de réfuter authentiquement ces infamies dans un de ses écrits juridiques (1) dont je parlerai tout-à-l'heure avec autant de détail qu'ils le méritent, c'est-à-dire, avec une critique qu'on n'a jamais appliquée à ces sortes d'écrits, et qui est déjà un premier éloge.

---

(1) Il va jusqu'à citer en témoignage trois médecins célèbres qui avaient soigné sa femme, et suivi long-tems les progrès d'une maladie de poitrine parfaitement caractérisée.

Toutes ces manœuvres d'une inimitié envenimée préparaient l'orage qui n'éclata qu'en 1770, pour la succession de Pâris Duverney, dont il se trouva créancier pour la modique somme de quinze mille francs, mais de maniere à ce que l'arrêté de compte signé entre eux compromettait sa fortune pour environ cinquante mille écus si l'acte était anéanti. Sa liaison très-intime avec ce respectable citoyen, dont il suffit de dire, même aujourd'hui, qu'il fut le fondateur de l'Ecole militaire, était le fruit de la recommandation des filles de Louis XV, et même du dauphin son fils et de la dauphine, dont il avait eu l'honneur d'être connu chez Mesdames. Le dauphin particulierement, qui aimait à s'instruire, n'avait pas manqué l'occasion d'entretenir un homme d'esprit; il avait goûté Beaumarchais, *parce qu'il lui disait la vérité :* c'est le témoignage que lui rendit ce prince, et une raison de plus pour que Beaumarchais ait été dénigré. Toutes ces augustes protections s'étaient réunies pour l'attacher à un homme aussi considérable que l'était Duverney, à qui l'on fit promettre de *faire la fortune de ce jeune homme*, encore assez peu avancée, comme on le voit, par un mariage qui ne lui avait laissé que quelque aisance et des affaires embarrassées. Duverney se chargea d'autant plus volontiers de ce qu'on lui demandait, qu'il était déjà redevable au jeune protégé d'un bienfait signalé, qui lui paraissait l'honneur de sa vieillesse et la récompense de sa vie. La nature de ce service, si honorable pour tous deux, explique et atteste ce que j'ai dit de Beaumarchais, qu'il savait très-judicieusement accorder ses vues et ses moyens avec les circonstances et les personnes. Duverney avait souhaité passionnément, mais en vain pendant neuf années, que le roi daignât visiter l'Ecole militaire;

et l'on imagine sans peine, si l'on se reporte à ce tems-là, quelle noble espèce d'intérêt et d'ambition ce vieillard, comblé d'ailleurs de tous les biens, pouvait mettre à ce que le monarque l'honorât d'une visite, et à ce que ses éleves vissent leur bienfaiteur recevoir chez eux le souverain. Beaumarchais sut plaider cette cause auprès de Mesdames, et obtint de leur bienveillance pour lui qu'elles donnassent à leur pere un exemple qu'il ne pouvait guere manquer de suivre, car souvent les hommes puissans, et surtout les rois, n'ont besoin, pour faire le bien, que d'être avertis. En effet, la visite des princesses fut aussitôt suivie de celle du roi, qui vint prendre à l'Ecole militaire une collation magnifique, et fit verser au vieux Duverney les plus douces larmes qu'il eût répandues de sa vie, et où se mêlerent celles de toute cette jeunesse dont il était le pere. C'était alors, et ce devait être un événement qu'une pareille visite; et si la guitare et la harpe avaient pu introduire chez Mesdames tout autre que Beaumarchais, on ne peut pas dire de même que tout autre se fût servi de son ascendant pour en faire un usage si bien entendu.

Cette fortune qu'il voulait faire, et que Duverney voulait lui procurer, n'avait pu cependant s'établir : la prudence humaine, si souvent trompée dans ses calculs, le fut encore ici. Duverney, vers la fin de sa vie, perdit à peu près son crédit sans perdre sa considération. Il ne laissa pas de faire pour son protégé, devenu son ami, tout ce qu'il pouvait encore. Il lui avança 500,000 francs pour acheter une charge qui ne put être obtenue; le fit entrer dans une entreprise de bois qui ne put être suivie. Beaumarchais ne retira de tant de bonne volonté qu'environ 100,000 francs, d'un intérêt dans les vivres; un capital de 60,000 francs placés en viager sur Duverney lui-même, et une

charge de secrétaire du roi qu'il fut obligé de revendre pour faire face à d'autres arrangemens. Mais il recueillit de cette liaison des avantages précieux, et qui depuis le conduisirent à son but, manqué cette fois. Auprès d'un maître tel que Duverney, il se reconnut le génie des affaires avant que personne l'en soupçonnât. Dépositaire de toute la confiance du vieillard, chargé du maniment de ses fonds, il apprit la science du grand commerce, et s'y attacha, comme à tout ce qu'il faisait, avec toute la vivacité d'une tête ardente, entreprenante et infatigable. On était bien loin de se douter que Beaumarchais, tel qu'il paraissait encore, homme de plaisir et de société, chansonnier tout au plus passable, et coupletier graveleux, auteur de deux drames fort médiocres, *Eugénie* et *les Deux Amis*, fût déjà capable des travaux les plus sérieux, des entreprises les plus compliquées; possédât supérieurement l'esprit de calcul et de négoce, fût en état de s'ouvrir le cabinet des ministres sans autre intrigue que la persuasion, et prît enfin sur lui d'approvisionner les Américains insurgens, précisément dans le même tems où il faisait *les Noces de Figaro*.

L'historique de ses procès serait superflu : on s'en souvient jusqu'aujourd'hui, et l'on ne peut rien ajouter à l'idée qu'en donnent ses Mémoires, qui sont de nature à être relus dans tous les tems. Mais je cherche dans ces querelles l'homme qu'elles produisent au grand jour, et par occasion les hommes et les choses de ce tems-là. Trois procès occuperent une partie de sa vie ; le procès contre le légataire universel de Duverney ; le procès Goësman, qui n'en était qu'un incident, mais plus sérieux que le capital, et enfin le procès Kornman. Il finit par les gagner tous trois, aussi complétement qu'il est possible; mais il

avait commencé par perdre les deux premiers. Tous trois furent suscités par la haine, beaucoup plus que par un intérêt litigieux, et tous trois fixerent les regards de la France et de l'Europe. Ils mettaient en spectacle celui que l'on mettait en cause; et si le fond de chaque affaire était assez léger, toutes devenaient importantes par le concours des circonstances qui s'y mêlaient. L'animosité personnelle en avait fait des combats à mort, car ils allaient à faire perdre à l'accusé l'existence morale et civile; et comme on n'avait pas encore *déshonoré l'honneur* (1), la perte de l'honneur pouvait alors entraîner celle de la vie. Les défenses de l'accusé l'agrandissaient en talent et en courage, au point de faire de sa cause celle de ses lecteurs; et l'opinion publique rattachait cette cause à des intérêts publics, lors des événemens de 1771, qui la porterent devant des juges que la nation ne reconnaissait pas pour les siens. Jamais peut-être la querelle d'un particulier n'avait eu de telles conséquences; et c'est ce qui donna enfin, singulierement dans le procès *Goësman*, un mouvement à tous les esprits, tel qu'on ne peut s'en faire une idée à moins de l'avoir vu.

Il semblait que, dans toute cette affaire qui dura quatre ans, et qui certainement aura sa page dans l'Histoire, tout, à partir de son origine, dût sortir de l'ordre commun. Il n'était nullement naturel que, pour une somme de 15,000 fr., un jeune homme, un homme de qualité, légataire de plus d'un million, s'acharnât à un long procès dont l'ennui seul devait dégoûter quand même il eût été meilleur, dont les fatigues de-

(1) Expression à jamais mémorable, prononcée dans une assemblée de législateurs, si souvent répétée *dans le sens de la révolution*, et qui sera rappelée jusqu'à la fin du monde, dans le sens de la raison.

vaient rebuter, et dont enfin on pouvait craindre la défaveur et même le ridicule. Mais il se trouva que cet homme *haïssait ce Beaumarchais, comme un amant aime sa maîtresse :* c'étaient ses expressions, qui n'ont point été desavouées. Il avait *juré de perdre*, ou tout au moins de *ruiner ce Beaumarchais*, parce qu'il ne croyait pas très-difficile de faire passer pour un fripon celui qui passait déjà pour *un monstre ;* et tels sont donc les effets de la calomnie! Il disait tout haut *qu'il y mangerait cent mille écus s'il le fallait ;* et les passions sont-elles assez folles! Il avait pour lui tous les moyens de crédit, et Beaumarchais avait perdu les siens. Ses premiers protecteurs n'étaient plus; il avait quitté le service des princesses depuis un assez long voyage qu'il fit en Espagne, et qui est le plus bel épisode de ses Mémoires. Il fuyait les tracasseries de Versailles, et Paris le rappelait aux affaires. Bien des choses avaient changé en peu d'années, et Mesdames, en attestant son *honnêteté* et leur satisfaction de sa conduite, avaient cru devoir déclarer qu'elles ne prenaient aucun intérêt à son procès, d'abord parce que cela était juste en soi, et qu'une si haute protection doit s'éloigner elle-même des tribunaux, et peut-être aussi parce que Beaumarchais en avait parlé mal-à-propos. On envenima ses paroles sans doute, mais elles etaient alors déplacées. Il perdit donc son procès au *parlement Maupeou*, comme on l'appelait; l'arrêté de compte fut regardé, sinon comme faux, au moins comme insignifiant; et tous les biens de Beaumarchais furent saisis pour des sommes que répétait sur la succession son adversaire triomphant. Pendant qu'il plaidait en justice réglée, le gouvernement l'avait fait mettre en prison pour une autre querelle avec un grand seigneur qui lui disputait une

courtisane; et quoique Beaumarchais eût gardé dans cette rixe tout l'avantage du sang-froid sur l'extravagance, cela n'avait servi qu'à confirmer dans le public les idées déjà trop répandues sur une espece d'audace qu'on prétendait aller jusqu'à l'insolence. Il s'était donc vu à la fois privé de sa liberté, dépouillé de ses biens, condamné comme fripon ou faussaire, décrié de toutes les manieres possibles, et un moment après chargé d'une accusation criminelle pour *corruption de juge*, à propos de ces *fameux quinze louis* qui faillirent (qui le croirait !) le conduire jusqu'à être flétri par le bourreau (1); ce qui ne laissait plus de ressource, et, par la plus heureuse de toutes les injustices, ne lui attirerent qu'une flétrissure juridique qui le sauva.

C'était le tems des épreuves; elles furent longues, et en le lisant, on juge si elles furent cruelles; mais il y parut si brillant, même avant la victoire; il rendit si beau son rôle d'opprimé sous la seule égide de l'opinion publique en un moment reconquise, que lorsqu'ensuite, sous un nouveau regne et avec d'autres juges, il gagna presque en même tems ses deux causes, fut réintégré dans ses biens et réhabilité dans les tribunaux, ce triomphe facile et prévu n'était presque plus rien : c'est dans le combat et l'oppression qu'était toute la gloire.

---

(1) Tout le monde sut que le feu prince de Conti, qui s'intéressait à sa cause, comme faisait alors Paris et la France, lui dit, la veille du jugement, que *si le bourreau mettait la main sur lui, il était obligé de l'abandonner.* On craignait que le *parlement*, juge dans sa propre querelle, et irrité de la hardiesse des Mémoires de Beaumarchais, ne poussât la vengeance jusque là : ses ennemis le publiaient d'avance de tous côtés. On sait aussi que sa réponse au prince fit entendre comment il saurait se dérober à l'infamie. Voyez ce qu'il en dit dans ses Mémoires pour la cassation de l'arrêt.

Il la dut à sa vigueur de caractere, et cette vigueur à un bon jugement. Il mesura juste ce que pouvait sur le présent qu'on détestait, l'avenir qu'on attendait, et ce qui ne parut que courage et force dans sa conduite et dans ses écrits, était aussi prudence et pénétration. A peine avait-on fait attention au procès des *quinze mille francs*, affaire d'argent et rien de plus : celle des *quinze louis* était toute autre chose. Un membre de la nouvelle magistrature dont la France ne voulait pas, était, dès le premier coup-d'œil, gravement compromis; et quoique d'abord accusateur auprès de sa compagnie, il la compromettait elle-même évidemment en l'exposant à juger bientôt en lui ce magistrat accusateur, en butte à des récriminations inexpugnables qui le livraient, de moitié avec sa femme, à tous ces détails humilians d'une vénalité sordide qu'on suppose et qu'on excuse même dans les agens subalternes de la justice, mais dont le seul soupçon ôterait à des magistrats la dignité qu'ils doivent avoir dans tout gouvernement sage. C'est ce qui arriva, ce qui devait arriver, et ce qui rentrait encore dans cet extraordinaire qui s'offre ici partout. Il ne fallait qu'avoir le sens commun pour rendre sur-le-champ *les quinze louis*, comme on en avait rendu cent avec la *montre à brillans*, et tout était sur-le-champ étouffé. Il fallait avoir perdu l'esprit pour imaginer qu'un homme que l'on poursuivait criminінellement, ne voudrait pas ou ne pourrait pas se défendre avec la vérité qui avait tant de témoins et d'indices. Mais la même méprise, et plus grossiere cette fois, eut encore lieu : la prépondérance d'un magistrat dans son corps, le ressentiment des propos que tenait et pouvait tenir un plaideur mal traité, et surtout *la mauvaise réputation* de Beaumarchais, que

cette derniere attaque devait achever sans peine : en peu de mots, c'est tout le procès *Goësman*, et ce qui semble inexplicable par la raison, s'explique par l'amour-propre et les passions. Les dispositions du public et les Mémoires de Beaumarchais expliquent l'événement.

Ces Mémoires sont d'un genre et d'un ton qui ne pouvaient avoir de modele, car il n'y en avait pas d'exemple. S'il était quelquefois arrivé qu'un particulier écrivît lui-même ses défenses, ce qui était rare, à peine pouvait-on s'en apercevoir, parce qu'elles étaient toujours dans le moule uniforme des écrits judiciaires, sans quoi l'avocat qui les remaniait toujours plus ou moins, ne les aurait pas signées. Ici rien de semblable : Beaumarchais sentit que, quoi qu'il en pût résulter, c'était avant tout pour les lecteurs qu'il devait écrire et plaider; qu'il était à peu près impossible qu'il gagnât sa cause au *parlement Maupeou* contre *le conseiller Goësman*, mais que les choses en étaient au point que rien ne serait perdu s'il la gagnait devant le public. On reprocha d'abord à Beaumarchais de faire tant de bruit pour *quinze louis* : il n'y avait pas plus d'esprit dans ce reproche que dans la conduite de Goësman et consorts. C'était le coup de maître que ce procès des *quinze louis*, qui par une rétroaction infaillible recommençait celui des *quinze mille francs*. Et quelle jouissance pour le public, lorsqu'en lisant Beaumarchais, il ne vit plus dans tous ces différens mémoires qui se succédaient rapidement, qu'un homme qui se chargeait de le venger d'une magistrature bâtarde, et celle-ci, qui de son côté se chargeait de faire regretter la légitime, malgré tous ses torts! Qu'il eût raison, c'était l'affaire d'un quart d'heure : les faits ne parlaient pas; ils criaient. Mais cette forme si neuve, aussi saillante qu'in-

usitée; ces singuliers écrits qui étaient tout à la fois une plaidoirie, une satyre, un drame, une comédie, une galerie de tableaux, enfin une espece d'arêne ouverte pour la premiere fois, où il semblait que Beaumarchais s'amusât à mener en laisse tant de personnages, comme des animaux de combat faits pour divertir les spectateurs! Mais tous ces personnages si richement et si diversement ridicules ou vils, qu'on les croirait choisis tout exprès pour lui, et que lui même en effet rend grâces au ciel (1) de les lui avoir donnés pour adversaires! Mais cette continuelle variété de scenes qu'on voit bien qu'il n'a pu inventer, et qui n'en sont que plus plaisantes à force de vérité, de cette vérité qu'on ne peut saisir et crayonner qu'avec le tact le plus fin et l'imagination la plus gaie!...... L'on peut concevoir l'allégresse universelle d'un public mécontent et malin qui n'avait d'autres armes que celles du ridicule, et qui les voyait toutes, au-delà même de ce qu'il en pouvait attendre, dans une main légere et intrépide, qui frappait sans cesse en variant toujours ses coups: de là sans doute l'admiration pour un talent inopiné que l'envie n'atteignait pas encore, dans un moment où le danger de l'innocence et la pitié pour l'infortune prédominaient sur toute autre impression: de là, en même tems, la joie de voir tomber de ces pages si divertissantes des flots de mépris sur ce qu'on était charmé de pouvoir avilir en attendant qu'on pût le renverser. Et qui peut douter que l'un ne fût un achemine-

(1) C'est un des morceaux dont la tournure est la plus piquante et la plus nouvelle. Il n'a d'autre défaut que d'être un peu trop prolongé; un peu resserré, il serait parfait; mais tel qu'il est, quelle verve d'imagination et de style.

ment à l'autre, et que la plume de Beaumarchais n'y ait contribué ?

S'il était le champion du public, ses juges aussi paraissaient le traiter en ennemi, non pas tous, sans doute, et lui-même se loue de l'impartialité de quelques-uns, et surtout des rapporteurs; mais dans ces occasions-là, ceux qui crient le plus haut semblent malheureusement donner le ton à tous, et il y en eut qui porterent fort loin l'indiscrétion et la violence. Plusieurs se récuserent sur la demande de l'accusé, tant leur animosité avait été manifeste dans les sociétés; d'autres ne voulurent pas renoncer au droit d'être juges quand on leur reprochait d'être parties. Ceux-ci ne furent pas assez délicats, mais les autres même le furent trop tard. Dans des procès de cette nature, où l'intérêt de la compagnie est si près de celui de ses membres, la réserve ne saurait être trop scrupuleuse, et chacun doit s'imposer le silence comme particulier, jusqu'au moment où il prononcera comme juge. Il eût été à desirer que cette prudence fût alors celle d'un magistrat supérieur, qui avait porté à ce tribunal éphémere l'illustration héréditaire d'un nom depuis long-tems décoré dans la robe, dans les camps, dans l'Eglise, et devenu encore plus respectable depuis qu'il a été, comme celui de Lamoignon, consacré parmi les grandes victimes de la tyrannie, qui de nos jours ont ennobli l'échafaud, comme au tems de la Ligue les Brisson, les Larcher, les Tardif avaient ennobli le gibet. Le président de Nicolaï, trop passionné ou pour Goësman ou contre son adversaire, oublia ce qu'il devait à lui-même, au point de faire une insulte gratuite et inouie à Beaumarchais au milieu de la grand'-salle du palais, dont il voulut le faire chasser par les gardes, sous prétexte qu'*il n'était là que*

pour le braver. Ce trait d'emportement serait à peine croyable s'il n'y avait pas eu tant de témoins; mais il fallait que tout fût singularité et scandale dans ce mémorable procès, où il semblait que d'un côté l'on eût pris à tâche d'avoir tort en tout, pour que de l'autre on tirât parti de tout. C'est un des instans où Beaumarchais montra le plus de cette fermeté qui tient à la présence d'esprit, puisqu'au défaut de toutes deux on n'aurait que de la faiblesse ou de la colere. Outragé ainsi publiquement par un premier président qui marche à la tête de sa compagnie, assailli tout-à-coup et poussé par des fusiliers, un particulier ordinaire serait ou déconcerté ou furieux. Beaumarchais ne fut ni l'un ni l'autre : maître de son indignation, et fort de celle du public qui éclatait autour de lui, il le prit à témoin de la violence qu'on lui faisait, de ce manque de respect pour un lieu sacré ouvert à tous les citoyens, et pour le roi lui-même dont les magistrats y tenaient la place; il protesta qu'il ne sortirait point, mais qu'il allait de ce pas demander justice de cette insulte faite sans aucun motif à un citoyen qui attend là son jugement; et en effet, il monta sur-le-champ au parquet, et porta sa plainte aux gens du roi, obligés de la recevoir. Il faut voir dans son quatrieme Mémoire tous ces faits tracés avec autant de vivacité que de circonspection, et si l'une était de l'homme qui a senti l'offense, l'autre était de l'écrivain qui se souvient quel est l'offenseur. C'est là peut-être qu'il a le mieux soutenu l'éloquence noble qui chez lui est rarement sans disconvenances de détail, comme lui étant moins naturelle que la verve du genre polémique. Ici toutes les nuances sont observées : il a d'abord toute la hauteur permise à l'offensé qui peut vouloir satisfaction; mais il en a ensuite une

autre plus rare à la fois et plus adroite. Il se saisit du droit de *pardonner*, il *pardonne* par égard pour le nom, pour le rang, pour la compagnie entiere qu'il *craint d'affliger;* et ce terme de *pardon*, qui est le mot propre, le met évidemment fort au-dessus de l'offenseur sans qu'il soit possible de s'en plaindre. C'est peut-être aussi la premiere fois qu'un accusé a pu imprimer à la face de l'Europe, qu'il *pardonnait* à son juge. Mais si celui-ci (qui d'ailleurs s'était récusé) fut capable de *pardonner* à son tour et du fond du cœur, cela était encore bien plus beau, puisqu'il était puissant et qu'il avait tort. La vertu est sans contredit bien au-dessus et de l'adresse et du talent.

Ces deux choses, dont l'une fait même ici partie de l'autre, ne se séparent jamais chez lui. Il était obligé de dissimuler d'autant plus devant le *parlement* l'intention de ses écrits, que l'on se plaisait davantage à la faire ressortir, les uns pour lui en faire un crime devant ses juges, les autres un mérite devant la nation; mais ceux-ci étaient le grand nombre. Beaumarchais sentait que ses juges étaient d'autant plus blessés de ses Mémoires, que le public en paraissait plus charmé, et que les applaudissemens d'un côté étaient une réprobation de l'autre. Il ne déguise même pas (tant la chose était sensible) qu'on lui prête le dessein de *dépriser pied à pied toute la magistrature* de ce tems; et en faisant tout ce qu'il faut pour atteindre ce but, il fait tous ses efforts pour que sa marche ne puisse être du moins légalement inculpée, et qu'on ne puisse le prendre dans ses paroles. Il prodigue sans cesse toutes les formes de respect (et il le devait) en portant les plus cruelles atteintes. Il est à genoux en donnant des soufflets, et il lui fallait, pour trouver des légistes qui signassent ses Mémoires, tantôt des ordres précis du premier pré-

sident, ou même du garde des sceaux quand l'affaire fut au conseil, tantôt des avocats assez obscurs pour se couvrir sans danger de la précieuse indépendance de leur ordre, l'une des choses les plus sages, et qui aient fait le plus d'honneur à ces institutions de la liberté monarchique, qui ne peuvent être que celles du tems et de l'expérience. On voit qu'il rédige jusqu'aux consultations où les gens de loi ne mettaient guere que leur signature, et qui ne sont encore que d'excellens résumés de sa cause, d'autant plus difficiles à renouveler et à varier, qu'ils viennent après ceux qui font partie de ses plaidoiries, et qui ne sont pas ce qui a dû lui coûter le moins, ni ce qui a le moins de prix dans un genre où, parmi nous comme chez les Anciens, la répétition est, à un certain point, nécessaire, et souvent même indispensable. Si rien n'est plus aisé que de revenir sur les mêmes moyens sans variété et sans progression, et de redire au risque d'ennuyer, c'est une difficulté vaincue, que de se reproduire par les formes, toujours différent et toujours plus fort, sans sortir d'un même fonds de preuve; c'est le talent de l'orateur du barreau et celui de Beaumarchais. J'ai eu plus d'une fois un mouvement de crainte lorsqu'en le relisant tout-à-l'heure, je le voyais annoncer un résumé, et j'étais même sur le point de passer outre, tant il me paraissait difficile de rajeunir ce qui semblait épuisé; je craignais de trouver superflu pour un lecteur attentif ce qu'il recommençait pour des juges si aisément distraits. Mais en jetant les yeux sur les premieres lignes, j'étais arrêté tout de suite par une précision frappante de résultats nombreux, rapides et lumineux, par des tournures toutes neuves, et un surcroît de forces probantes, circonscrites dans des cadres qui semblaient plus soignés que

tout le reste. Cette fécondité flexible et inépuisable est un des caracteres du vrai talent qui tire parti de tout, même de cette nécessité de répéter, qui sera, si l'on veut, une excuse pour le babil des avocats vulgaires, mais qui certainement est la gloire de l'orateur.

Le choix des transitions y est aussi pour beaucoup aux yeux des connaisseurs, et ici la plupart sont heureuses, et amenées par des mouvemens inattendus. Il s'en sert habilement pour sortir des digressions fréquentes chez lui, mais très-propres à distraire et reposer le lecteur de l'aridité des points de droit, des calculs arithmétiques, et des pieces de dossier. Cette partie même est souvent égayée chez lui, mais toujours claire; ce qui est capital et cependant peu commun. Mais ce qui frappe partout, et ce que je n'ai retrouvé nulle part, c'est la succession alternative, et quelquefois même le mélange sans disparate de l'indignation et de la gaîté, qu'il communique au lecteur tour-à-tour ou en même-tems, comme il lui plaît. Il vous met en colere et vous fait rire; ce qui est plus rare et plus difficile dans l'art que dans la nature. Cet effet mixte et singulier, dont je ne prétends point faire un précepte, encore moins un reproche pour les autres écrivains du barreau, rentre encore dans l'essence de son procès et dans le caractere de l'homme, et c'est l'un et l'autre que j'observe, parce que l'un et l'autre en valent la peine.

Dans le procès, les accusations et les conséquences étaient toutes graves, les réalités toutes odieuses et basses, les personnes et les plumes toutes ridicules. Cet amalgame est bizarre : que Beaumarchais n'eût été que vif et sensible, il ne serait pas sorti de la colere, tant l'édifice des mensonges était noir et le péril imminent; qu'il n'eût été qu'insouciant et gai, il n'eût pas cessé

de plaisanter, tant ses adversaires étaient ineptes. Mais avec une imagination fougueuse, il avait une ame forte, et un grand fonds de logique avec un grand fonds de gaîté. Il se trouvait ainsi de tous côtés en mesure avec sa situation et ses ennemis. Enfin cette situation même d'un particulier aux prises avec un tribunal juge et partie, qui ne lui laissait d'autre défenseur que lui-même, acheve d'expliquer cette étonnante disparité entre ses écrits judiciaires et les autres du même genre, et défend en même tems de prendre cette disparité pour l'exacte proportion de son talent à celui des bons avocats, ni d'en faire pour eux à beaucoup près une regle à suivre en tout; conséquences que je ne prétends point du tout déduire des éloges que je lui crois dus, et que je désapprouve meme dans ceux qui les ont adoptées avec trop peu de réflexion.

Un autre exemple, quoique dans un genre tout différent, celui de M. de Lally-Tolendal, m'autorise à ne point donner pour un modele général de l'éloquence judiciaire ce qui n'est et ne pouvait être qu'un cas d'exception dans les personnes et les circonstances. Je réunis ces deux exemples pour en tirer la même induction, et d'autant plus qu'à mon avis, les Mémoires de M. de Lally (dont je parlerai dans la suite) ont dans le genre sérieux et pathétique la même supériorité que ceux de Beaumarchais dans le genre léger et plaisant et dans la plaidoirie satyrique. N'oublions jamais que l'un comme l'autre écrivait lui-même pour lui; qu'il était seul juge de ce qu'il pouvait se permettre, par rapport à ses ressentimens, à ses intérêts, à ses dangers, à ses vues, à ses espérances, à ses craintes; qu'il écrivait comme il sentait, s'exprimait comme il était affecté; et quel avocat est dans ce cas-là? Est-ce donc la même chose, dans une position si pénible, si

menaçante, si révoltante, d'être l'accusé ou le défenseur? Beaumarchais était ici l'un et l'autre, et dans les deux rôles il était toujours lui : un avocat le peut-il? Est-il même dans la nature de se mettre jusqu'à ce point à la place d'autrui? Sent-on pour un autre comme pour soi? Ose-t-on, pour son client, ce qu'on oserait pour soi-même? Enfin Beaumarchais, écrivant pour un autre dans la même cause, eût-il écrit ainsi? Je n'en crois rien du tout. Le meilleur avocat, plaidant pour Beaumarchais, eût-il plaidé comme lui? Je ne le crois pas davantage; et s'il l'eût fait, il aurait eu tort; mais cela est impossible. Un avocat est-il en guerre personnelle avec la partie adverse, comme Beaumarchais avec les siennes (1)? Cela ne tombe pas sous le sens : on sait que toute leur colere ne va guere au-delà de l'audience. Ils font leur métier comme ils le peuvent; Beaumarchais défendait son honneur, sa fortune, et peut-être sa vie, contre des ennemis personnels qui le détestaient selon leur portée, comme il les haïssait selon la sienne. M. de Lally voulait relever de l'échafaud la tête sanglante de son pere, et la recouvrir d'une couronne d'innocence : ce fut le travail de sa vie pendant vingt ans : est-ce là un travail d'avocat? Donc si M. de Lally a porté la grande éloquence, le grand pathétique beaucoup plus loin qu'aucun orateur du barreau; si Beaumarchais a excellé dans la comédie du palais, comme M. de

(1) Il avait bien le sentiment de cette vérité : et a su fort à propos s'en faire une excuse de l'*amertume* que l'on reprochait à ses Mémoires; car il y a des gens qui n'aiment pas que la vérité ait toute sa force, et le mensonge toute sa confusion. « Considérez (répond-il) que je suis » *seul* chargé du pénible emploi de me défendre moi-» même. Il lui est bien aisé de se modérer, à cet orateur » paisible qui, ne forgeant qu'à froid, et compassant ses » périodes, exhale un courroux qui n'est pas le sien, etc. »

Lally dans la tragédie, c'est que tous deux étaient les personnages originaux du drame, et non pas des acteurs jouant un rôle. Sans doute le talent est ici supposé avant tout (*positis ponendis*); mais ce degré rare de talent tient à une situation propre et personnelle, et ne peut ni se retrouver ni se redemander dans toute autre.

En conclurez-vous qu'il faudrait que chacun plaidât sa cause, et que nous aurions alors de plus grands orateurs et en plus grand nombre? Cette idée ne vaut pas même la peine qu'on la réfute, quoiqu'elle ait été mise en avant comme tant d'autres extravagances. Vous auriez alors encore un bien autre parlage (pour l'ennui, s'entend, et laissant tout le reste hors de comparaison) que celui qui se perpétue depuis dix ans dans ces législatures composées pour les trois quarts de gens incapables de mettre ensemble trois idées conséquentes, ou d'arranger trois phrases en français; et là du moins se tait qui veut. Imaginez ce que ce pourrait être si tous étaient obligés de parler, comme ils le seraient dans les tribunaux! Sur cent plaideurs, cinquante sont à peine en état de faire entendre leur cause à leur avocat : jugez comme ils la plaideraient; et quand il n'y aurait que l'obligation indispensable d'être instruit de la jurisprudence, cela suffirait pour que l'usage commun fût le bon, sauf quelques exceptions qu'il n'appartient qu'aux insensés d'ériger en loi quand elles-mêmes prouvent le besoin de la loi.

On a tiré une autre conséquence des Mémoires de Beaumarchais, et du grand effet qu'ils produisirent à la lecture. On a dit qu'un homme de lettres, porté par occasion dans la lice des tribunaux, éclipserait facilement tous les orateurs du barreau. Nullement : gardons-nous de

toutes ces généralités, toujours vaines et trompeuses. Cela pourrait être vrai de tel ou tel homme de lettres qui sera aussi un écrivain supérieur; mais cela ne conclut rien pour les autres. Combien de gens de lettres qui ne sont point du tout écrivains! Il y en a presque autant que d'auteurs qui ne sont point du tout gens de lettres. Les érudits de l'Académie des inscriptions étaient-ils tous en état de bien écrire? On sait combien il s'en fallait. Marin et Darnaud étaient des littérateurs, des auteurs de profession : leurs Mémoires contre Beaumarchais étaient-ils bons? Celui du premier pouvait être du moindre des avocats connus : celui de l'autre ne fut marqué que par l'excès du ridicule. Un homme lettré n'est autre chose qu'un homme instruit, et tout bon avocat doit l'être; mais l'instruction ne suppose le talent ni dans l'un ni dans l'autre : dans tous les deux le talent est un don de la nature, cultivé par le travail, mais que la profession ne donne point. De plus, le talent varie dans son espece comme dans son objet, et un grand poëte peut fort bien n'être pas un bon orateur. Voltaire ne l'a jamais été en aucun genre, quoiqu'il en ait essayé plusieurs. Ce qu'il a écrit sur les Calas est un narré intéressant : il savait raconter; il y a du sentiment et du goût; il savait écrire; mais devant un tribunal sa plaidoirie eût été très-insuffisante et très-imparfaite. C'est qu'il était peu versé dans les lois et trop étranger à la discussion judiciaire, qui a et doit avoir ses moyens, parce qu'elle a un but. Il existe une *requête* de M***., qui serait son meilleur ouvrage s'il l'avait fait, où il plaide devant le roi Louis XV, contre les comédiens et les gentilshommes de la chambre. On trouve dans ce morceau une érudition bien appliquée et bien entendue, une diction pure, une

discussion nette, une bonne logique, un ton de sagesse et de modération; tout va au fait sans écart et sans verbiage; les vérités y ont de la force sans emphase; en un mot, il y a là ce qu'il n'y eut jamais nulle part. Aussi n'en aurait-il pas écrit une page. C'était l'ouvrage d'un avocat fort estimable, mais qui pourtant était loin d'être au premier rang (1). C'est que naturellement on est fort sur son terrain, et que le barreau n'est pas celui des gens de lettres. Je crois bien que Rousseau, d'Alembert, Marmontel, eussent été de force contre les plus célebres avocats; mais ces hommes-là n'étaient-ils que des gens de lettres?

Une des armes de Beaumarchais, et qui lui a servi à tout, c'est sa dialectique. Il n'y en a pas de plus pressante, de plus ingénieuse, de plus diversifiée. Aucune induction ne lui échappe; pas une qu'il ne saisisse avec justesse et qu'il ne pousse aux dernieres conséquences; pas une qu'il ne sache retourner sous plus d'une forme, et qu'il ne fasse ressortir et reparaître à propos, toujours avec un nouvel avantage. C'est la logique oratoire, celle de Démosthene; mais Beaumarchais a-t-il autant de mesure et de goût? Oh! non, il s'en faut; et après avoir parlé de ce qui est bon à imiter chez lui, je ne tairai pas ce qu'il faut éviter.

Ces inégalités fréquentes, et quelquefois même choquantes, ont fait dire à ses ennemis (car que ne dit-on pas?) que ses Mémoires n'étaient pas de lui. Quelle absurdité! ils ne pouvaient pas être d'un autre (2). Il est possible que, s'amu-

(1) M. Henrion.

(2) On voulait qu'ils fussent d'un jeune avocat nommé Falconnet: je l'ai connu; il n'était ni sans esprit ni sans talent; mais il écrivit dans le même tems et ses Mémoires prouvent qu'il n'a fait ni pu faire ceux de Beaumarchais.

sant avec ses amis, à table et en société, des trois ou quatre personnages devenus, grâces à lui, l'objet de la risée publique, il ait profité de quelques traits recueillis en conversation : qui n'en fait pas autant? Mirabeau (1) n'y manquait pas, et ne montait guere à la tribune qu'après s'être approvisionné de ce qu'il avait entendu autour de lui, et d'autant mieux qu'assurément ce n'est pas l'esprit qui manquait dans cette premiere assemblée. Mais qui ne sait pas aussi qu'il faut un grand fonds d'esprit pour s'enrichir ainsi de celui des autres? Il faut choisir, placer et s'approprier; et d'ailleurs ces traits particuliers sont toujours peu de chose par eux-mêmes; le cadre fait tout; et qui aurait pu fournir un seul mot des interrogatoires de madame Goësman, dont Beaumarchais a fait d'excellentes scenes de comédie? Suffisait-il qu'elle n'eût dit que des inepties? C'était bien quelque chose; mais sans le dialogue et le commentaire, où était le comique? Les sots ne sont pas rares, et ils ennuient : les mettre en scene de maniere à faire rire de si bon cœur et si long-tems, les rendre amusans au point de nous rendre heureux de leur sottise, n'est sûrement pas un talent commun : c'est celui de la bonne satyre et de la bonne comédie.

Mais ici ce talent est-il pur? Non : ces Mémoires, qui offrent tous les tons de l'éloquence, tous les genres de mérite, offrent aussi toutes

(1) Ce mot fameux par où il débuta un jour, « Et moi » aussi, je sais qu'il n'y a qu'un pas du Capitole à la Ro- » che tarpéienne, etc », venait d'être dit à côté de lui, quoiqu'en d'autres termes beaucoup moins heureux; mais l'idée y était, et c'était peu de chose. Comment ne sent-on pas que c'est Mirabeau qui rendit ce trait si oratoire, en osant se l'appliquer et en faire une exorde? (C'était dans l'affaire *du* 6 *octobre.*)

sortes de fautes; ce qui n'empêche pas que le talent, s'il n'est pas parfait, ne soit supérieur (1), parce que les beautés prédominent de beaucoup, et c'est là ce qui d'abord est décisif dans la balance de la critique. Ensuite les fautes mêmes ont ici toutes les excuses possibles, et nuisent fort peu à l'effet de l'ensemble. 1°. Ces disparates qu'amene de tems à autre le mélange du noble et du familier, du sérieux et du bouffon, blessent beaucoup moins que partout ailleurs, parce que ce mélange est ici dans le sujet et dans les personnages, non pas qu'elles ne soient réellement des fautes, puisque l'auteur sait le plus souvent les éviter par la distribution des objets et l'art des transitions; mais quand il lui arrive de risquer la saillie, le grotesque ou le trivial, au milieu même du style soutenu, ou les figures du style noble dans un morceau familier, on le lui passe plus aisément, comme à un accusé qu'on entendrait plaider sa cause lui-même à l'audience, dans un procès tout à la fois ridicule et odieux. Il est en effet comme à l'audience, toujours en présence de ses adversaires, toujours en scene, en situation; et cette vivacité qui produit une sorte d'illusion dramatique, est une des perfections caractéristiques des Mémoi-

---

(1) Voltaire fut enchanté de la lecture de ces Mémoires, au point d'être un moment alarmé de la célébrité qu'ils donnaient à l'auteur. Il ne dissimula pas ce petit mouvement, qui ne pouvait être ni sérieux ni réflechi; il le tourna en plaisanterie, et dans une lettre à un de ses amis, où il se répandait en éloges sur ces Mémoires et sur tout ce qu'ils supposaient d'esprit, il ajoutait : « *Je* » *crois pourtant qu'il en faut encore davantage pour faire* » *Zaïre et Mérope.* » Zaïre et Mérope à propos de quelques Factums! c'est un badinage, je le sais; mais il prouve combien Voltaire était sérieusement frappé, et du mérite de ces Mémoires, et du bruit qu'ils faisaient.

res de Beaumarchais. 2°. Les incorrections trouvent une excuse toute naturelle dans la précipitation nécessitée de ces sortes de compositions, soumises aux époques et aux conjonctures légales. C'est là que souvent le tems commande à l'auteur et à l'imprimeur, et que la nuit est occupée comme le jour; et Beaumarchais était *seul*, non pas *contre trois*, mais contre cinq, et cinq qui ne s'oubliaient pas et n'oubliaient rien. 3°. La rapidité de sa marche entraîne le lecteur avec lui; c'est un flambeau qui étincelle en courant et qui brûle les yeux; c'est une arme à feu qui tire quatre ou cinq coups par minute; et s'aperçoit-on toujours quand le flambeau pâlit un instant, ou quand un coup ne porte pas?

Il n'en est pas moins vrai que s'il eût fait toutes les études et joui de tout le loisir d'un homme de lettres, c'eût été pour lui un devoir de faire disparaître les taches de son style, les apostrophes et les exclamations trop multipliées, les figures déplacées, les expressions, ou impropres, ou recherchées, ou bizarres; les constructions, ou embarrassées, ou irrégulieres; les phrases trop alongées, etc. etc. Mais l'eût-il fait, même avec du tems? Je n'en crois rien : ses pieces de théâtre, travaillées tout à loisir, prouvent que naturellement son goût n'était ni sûr ni cultivé : les fautes y sont beaucoup plus marquées que dans les Mémoires, et l'on voit que ses défauts font partie de sa maniere. Cette maniere même n'est à lui que parce qu'elle est évidemment de son esprit et de son humeur, sans quoi l'on pourrait la mettre en partie sur le compte de l'imitation. Il y a, dans son style, du Montagne, du Rabelais, du Swift : il a du premier l'expression forte avec la tournure naïve; du second, la saillie bouffonne, mais imprévue et originale; du dernier, l'invention des formes satyriques et dé-

tournées, qui font attendre long-tems le coup pour frapper plus fort. Mais tout cela se fond en lui, de maniere à ne laisser voir que lui, parce qu'en lui-même il a de tout cela comme eux. Aussi retrouvé-je ici cet accord du talent avec les circonstances, et de l'homme avec les choses, qui est, comme je l'ai observé par avance, le principe des grands succès. Il eût été impossible à Beaumarchais de composer un ouvrage d'un genre sérieux et d'un style soutenu, soit en éloquence, soit en philosophie, soit en littérature, soit en poésie, soit en histoire, et pourtant il avait infiniment d'esprit et de plusieurs sortes d'esprit, mais la plus grande partie allait à d'autres objets; il était loin de n'être qu'auteur et homme de lettres, il était homme d'affaires et grand commerçant; ce qui est incompatible avec les études qu'exige la perfection de l'art d'écrire. Son bonheur voulut qu'il ne fût écrivain que dans une guerre de chicane et de plume, parfaitement analogue aux trois qualités éminentes de son esprit, la sagacité, la gaîté, la flexibilité. Quand il s'essaya au théâtre, il suivit d'abord ses prétentions plus que ses goûts : fait pour réussir dans l'*imbroglio* comique, il avait tenté le genre sérieux (1), il y était resté dans la médiocrité la plus vulgaire; et quand il voulut y revenir sur la fin de sa vie, il fut bien au-dessous du médiocre (2), et, ce qu'il n'avait jamais été, ennuyeux.

Cette gloire du barreau, qui vint le chercher sans qu'il y pensât, et la fortune inouie de son *Figaro*, lui coûterent tout ce qu'elles pouvaient valoir, et l'on pourrait dire au-delà, s'il eût été en lui de sentir le chagrin plus long-tems que

(1) Dans *Eugénie* et *les Deux Amis*.
(2) Dans *la Mere coupable*.

le mal; mais son heureux caractere et la vigueur de son tempérament le rendirent capable de résister à tout, même à la révolution, et, cette derniere époque exceptée, il eut toujours de grands dédommagemens. Lorsqu'il eut été *blâmé* par ce même *parlement*, qui en même tems se contentait de chasser son adversaire, reconnu faussaire et calomniateur, ce moment fut celui de sa vie qui eut le plus d'éclat, et qui fut le moins obscurci. Le feu prince de Conti, son protecteur déclaré, vint le prendre chez lui, et l'amena dans son palais, le présentant à toute sa cour comme une victime de l'iniquité. Cela était vrai; mais tant d'honneurs étaient-ils tout entiers pour l'innocence? Ne faisons les hommes ni meilleurs ni pires qu'ils ne sont, malgré *la philosophie* du siecle, qui n'a pas fait autre chose. Le prince de Conti fit une belle action en appuyant de toute l'autorité de son rang l'opinion publique qui s'élevait contre la puissance injuste; et Paris, qui, dans le bien comme dans le mal, n'a jamais besoin que de guides, suivit en foule le prince de Conti, et courut se faire écrire chez Beaumarchais (1). Mais ce prince était à la tête du parti de l'ancien, ou pour mieux dire du véritable parlement; et menant Beaumarchais en triomphe, il célébrait cette magistrature (2) proscrite, qui se relevait d'au-

(1) Attendez que l'Histoire compare ces tems qu'on a nommés d'*esclavage*, avec ceux qu'on appelle encore de *liberté*; et en attendant, cherchez, dans tout le cours de la révolution, un seul jour où l'opinion ait été une puissance devant la tyrannie.

(2) Ce prince, qui avait signalé sa jeunesse à la tête des armées, mécontent du ministere et de la cour, fut toujours mêlé dans les querelles du parlement, et on lui a reproché de parler en républicain sur les fleurs de lis, quoiqu'il fût despotique dans ses domaines. J'avais quel-

tant plus dans son exil, que l'autre était plus rabaissée dans son pouvoir. Et quel étrange abaissement pour une cour de justice, que de voir un homme auparavant haï et décrié, tout à coup honoré et exalté publiquement, parce qu'elle l'a flétri ? Je ne sais si l'on trouverait dans l'Histoire moderne un autre événement de cette nature; et certes, il était heureux pour Beaumarchais, que cet événement fût entré dans sa destinée, et provînt de son talent.

Cependant, sous les rapports de la morale, je serais bien loin de donner ses Mémoires en exemple, si ce n'est comme celui d'un genre de licence qu'il faut toujours éviter, quoiqu'elle ait eu ici une excuse dans un concours de circonstances qui ne peuvent guere se reproduire toutes ensemble, et qui, en faisant cette fois pardonner à l'homme, n'empêchent pas que la chose ne soit mauvaise en soi. J'avoue que ses adversaires, en l'attaquant avec la calomnie qui assassine, avaient fort mauvaise grâce à lui reprocher de se défendre avec le fouet déchirant de la satyre : chaque coup faisait sortir le sang, et on riait de les voir écorchés, parce qu'ils avaient le poignard à la main. Mais, en général, il est contraire à la décence publique, aux lois sociales et à l'honnêteté personnelle, qu'on se permette, et devant les tribunaux, d'encadrer la vie entiere d'un citoyen dans un tableau dont tous les

---

quefois l'honneur de le voir au Temple, chez madame de B***, où il venait d'ordinaire prendre du thé. Un jour que j'y étais en tiers, le prince, un peu échauffé sur les objets qui partageaient alors les esprits; me dit : « *J'au-» rais, je crois, fondé une république.* » Je lui répondis avec la même vivacité : « *Vous, Monseigneur! votre al-» tesse n'aurait jamais fondé qu'une monarchie.* » Il fut un moment surpris et embarrassé; mais il ne se fâcha pas, et revint sur son *républicanisme*.

traits, étrangers à la cause, sont autant de flétrissures mortelles, et qui présente toutes les bassesses sous les couleurs des ridicules. C'étaient des représailles, j'en conviens; mais il en est qu'un homme délicat ne se permet pas, et qu'avec des principes séveres on ne se croit pas permises (1). Les Grecs et les Romains ne sont point ici une autorité pour nous : la différence de gouvernement (la religion même mise à part) explique comment la liberté illimitée de leurs plaidoiries (comme je l'ai dit ailleurs) serait chez nous une licence criminelle. Quand chacun peut être le censeur de tous, le remede est près du mal : chacun est en garde pour soi, et peut craindre pour lui ce qu'il risque contre un autre. Parmi nous, l'honneur est sous la sauve-garde des lois, comme la vie, puisque personne n'a droit de se faire justice. Dès-lors la diffamation, de quelque espece qu'elle soit, est un délit. Si j'avais été juge, j'aurais donné toute raison à Beaumarchais, comme innocent, et action contre ses parties, comme calomnié; mais j'aurais supprimé ses Mémoires comme un scandale, avec injonction d'être plus circonspect.

Remarquons, en passant, qu'on ne faillit ja-

---

(1) Je suis d'autant plus obligé de blâmer cette faute, qu'avant de connaître ces principes, je l'ai commise moi-même quelquefois dans des *représailles* semblables, où j'enveloppais l'homme et l'écrivain. Je suis obligé aussi d'avertir que c'était avant la révolution, dans des querelles littéraires, et j'avais tort. Mais il serait trop absurde d'appliquer ces mêmes lois quand on combat contre ceux qui se sont déclarés en guerre ouverte *contre Dieu et les hommes*. Alors la morale même, et encore plus la charité qui n'est que l'amour de Dieu et du prochain, défend tous ménagemens avec leurs ennemis, ordonne d'être inexorable, d'oser tout dire contre ceux qui osent tout faire; et c'est là que j'avais raison.

mais impunément, et qu'on est toujours puni par le mal même qu'on a fait. Des victoires de Beaumarchais, quoiqu'aussi justes que signalées, il resta contre lui une impresion ineffaçable, l'idée d'un homme très-dangereux, qui, dans ses ressentimens et ses inimitiés, ne connaissait aucune borne; et l'on ne peut se faire craindre à ce point sans être haï. Aussi eut-il toujours autant d'ennemis de sa personne, que de partisans de ses talens. Ce n'est pas que j'approuve ceux qui disaient, avec une espece d'admiration très-maligne : *Si Beaumarchais me demandait la moitié de ma fortune en me menaçant d'un Mémoire, je la lui abandonnerais sur-le-champ.* Aucun d'eux ne l'eût fait, et cela prouve seulement combien il y a de manieres de rendre odieux celui qui fait redouter en lui l'abus de la force; car d'ailleurs, on oubliait ou l'on feignait d'oublier qu'ici sa premiere force, celle qui finit par lui assurer gain de cause, c'est que sa cause était excellente en droit et en fait : sans cela il aurait triomphé comme écrivain, et succombé comme accusé. Mais s'il se fût renfermé dans les limites d'une légitime défense, il n'y aurait pas eu, il est vrai, de *bonnets à la quesaco ;* il n'aurait pas eu tout-à-fait autant de vogue pour le moment, comme le satyrique le plus divertissant pour le public, et le plus formidable pour ses ennemis; mais il n'en eût pas moins fini par gagner son procès, n'en eût pas été moins regardé comme le plus gai des plaideurs et le plus ferme des accusés, en se bornant même à ce qu'il y a dans ses Mémoires de très-innocemment gai (et c'est la plus grande partie), et il aurait eu de plus l'estime des honnêtes gens, et une considération personnelle, moins précaire et moins troublée que celle des talens, et sujete à moins de vicissitudes et de

etours. Il eût encore gagné d'un autre côté, nême en réputation d'esprit; car on n'aurait pas u faire à son détriment une observation avouée, [ui ne détruit point le mérite du talent polémi-[ue, mais qui le restreint; qu'en ce genre il st d'autant plus facile de réussir beaucoup, [u'on se permet davantage et qu'on se refuse noins; et c'est ce que les connaisseurs ont tou-ours dit, et ce que la postérité n'oubliera pas.

Après avoir été pleinement vengé sous un iouveau regne, il se montra sous un aspect tout iouveau, par une entreprise qui devait faire noins de bruit, mais qui n'avait pas moins de langer, puisqu'elle pouvait compromettre sa ortune et son existence entiere. Il avait l'oreille lu principal ministre (1), qu'une grande célé-rité l'avait mis à portée d'approcher, et dont l s'empara malgré les préventions et les défiances jue ce ministre, quoiqu'homme d'esprit lui-nême, avait contre tout homme d'esprit, et articulierement contre Beaumarchais. Mais ous deux étaient fort gais, et ce fut ce qui les 'approcha, quoiqu'ici la gaîté de l'homme en lace fût une sorte de frivolité qui s'étendait à out, et que celle du particulier n'ôtât rien au érieux des affaires. Parvenu à s'y faire employer t à satisfaire celui qui l'en chargeait, il ne raignit pas de lui proposer ce qui devait le plus 'effrayer, l'approvisionnement des Etats-Unis l'Amérique. Il eut long-tems à lutter contre la irconspection naturellement timide d'un vieil-lard indolent, d'un ministre qui ne voulait rien hasarder, surtout sa place, et contre les obstacles de la politique anglaise, d'autant plus mena-çante, que leur marine était plus redoutable et la nôtre plus faible. Beaumarchais lui-même

(1) Le comte de Maurepas.

risquait beaucoup, et fort au-delà de ses moyens pécuniaires, qui étaient encore peu de chose. Mais il vint à bout de disposer de ceux d'autrui, forma une compagnie d'intéressés, équipa nombre de vaisseaux, et engagea le ministre qui ne voulait pas agir contre l'Angleterre, à permettre du moins qu'il s'exposât, le plus discretement qu'il se pourrait, à se ruiner lui et ses associés pour servir les Américains. Il avait calculé que l'arrivée et la cargaison d'un seul navire couvrirait la perte de deux, tant le besoin élevait les profits; mais ce calcul même prouvait la nécessité d'oser en grand, et d'expédier beaucoup de bâtimens pour en sauver une partie. Il fallait des fonds très-considérables, et il les eut : plusieurs de ses vaisseaux furent pris, trois entre autres en un seul jour, en sortant de la Gironde; mais le plus grand nombre arriva, chargé d'armes et de munitions de toute espece; et c'est ce qui lui procura cette opulence très-grande pour un particulier, que la révolution lui a depuis enlevée. Ces expéditions furent en tout son ouvrage, et prouvaient les ressources de son génie et de son caractere, une hardiesse réfléchie, une patience tenace, et surtout ce don de persuader, si nécessaire dans tout ce qui dépend du concours des volontés. J'ai vu peu d'hommes à cet égard plus favorisés de la nature. Il avait une physionomie et une élocution également vives, animées par des yeux pleins de feu, autant d'expression dans l'accent et le regard, que de finesse dans le sourire, et surtout l'espece d'assurance que lui inspirait la conscience de ses moyens, et qu'il savait communiquer aux autres. Souvent l'amour-propre pouvait y paraître trop en dehors et trop dominant, peut-être même contempteur; mais c'était dans la conversation de société, et non pas dans les affaires, ni surtout près

les puissans. Il avait avec ceux ci une tournure particuliere qui était fort adroite sans être servile, et où sa réputation d'esprit lui servait beaucoup. Il avait toujours l'air d'être convaincu qu'ils ne pouvaient pas être d'un autre avis que le sien, à moins d'avoir moins d'esprit que lui, ce qu'il ne supposait jamais, comme on peut le croire, , surtout avec ceux qui en avaient peu ; et s'énonçant avec autant de confiance que de séduction, il s'emparait à la fois de leur amour-propre et de leur médiocrité, en rassurant l'une par l'autre. On verra cet art singulierement employé dans la marche qu'il suivit pour obtenir la représentation de ses *Noces de Figaro*. Mais on peut dire à sa louange, qu'il se servit toujours noblement de son crédit et de sa fortune. Il contribua beaucoup à des établissemens dont l'utilité n'est pas contestée: par exemple, à celui de la caisse d'escompte, formée à l'instar de la banque d'Angleterre, mais avec la disproportion que comportait la différence des gouvernemens. La banque de Londres repose sur le crédit national : celle de Paris ne pouvait guere s'appuyer que sur celui de quelques capitalistes; et quand le gouvernement s'en mêla (dans des tems difficiles, à la vérité), il ébranla l'édifice loin de le consolider. La caisse d'escompte éprouva d'abord bien des difficultés de la part du ministere, et Beaumarchais était fait plus que personne pour les aplanir. Il rendit le même service pour la construction de la pompe à feu qui a fait tant d'honneur aux freres Périer, mais qui rencontra aussi des contradictions et des obstacles. Quant à l'entreprise des eaux de Paris, où il fut pour beaucoup, et qui a été fort combattue, je laisse à ceux qui sont plus versés que moi dans cette partie de l'économie publique, à décider si c'était seulement une spécu-

lation de finance ou un objet d'utilité générale. Tous deux peuvent fort bien aller ensemble, et même cela est dans l'ordre politique; mais ils ne doivent pas être séparés, et je n'ai point d'opinion sur un fait dont je n'ai point de connaissance.

Mais ce qui rentre dans mon sujet, c'est la querelle que suscita contre Beaumarchais cette entreprise des eaux de Paris, et qui le mit aux prises avec un homme devenu bientôt après tout autrement fameux par l'influence principale qu'il eut sur l'événement le plus extraordinaire de ce siecle et de tous les siecles, puisqu'il n'allait à rien moins qu'à changer la face du monde entier. On voit déjà qu'il s'agit de la révolution française et de Mirabeau; et je n'ai pas besoin d'ajouter que ce n'est pas ici qu'il faut parler de l'un et de l'autre. Mirabeau, même comme écrivain, appartient tout entier à l'Histoire, et au moment de la querelle où je me renferme, il paraissait bien loin d'être jamais un personnage historique. Mais il annonçait déjà dans ses écrits tant de hauteur et d'arrogance, qu'on a pu y voir depuis je ne sais quel pressentiment de ses destinées. Il s'en fallait de tout qu'on pût le croire alors un antagoniste fait pour se mesurer contre Beaumarchais. La distance était grande de la fortune, de la célébrité, des succès et de tous les avantages divers de celui-ci, à l'existence pénible et rebutée d'un homme dont les aventures formaient un contraste fort peu avantageux avec sa naissance et son nom, et dont quelques productions clandestinement hardies et d'un goût très-inégal ne rachetaient nullement la mauvaise renommée. Beaumarchais ne répondit à ses premieres attaques qu'avec le ton de la supériorité dédaigneuse pour l'homme, et quelque *estime* de complaisance pour l'auteur. Mirabeau

répliqua en homme que le mépris rend furieux; ce qui n'est pas la meilleure maniere de prouver qu'on ne le mérite pas. Il prodigua les personnalités les plus injurieuses, soit parce que Beaumarchais ne s'en étant permis aucune, il crut voir encore une autre espece de mépris à se refuser ce qui était si facile avec lui, soit que ne doutant pas qu'il n'en vînt, à son exemple, aux reproches personnels, il crut devoir les affaiblir d'avance en les réduisant à la récrimination. Quoi qu'il en soit, cet écrit, qui était un libelle forcené, n'était pourtant pas d'un homme qui ne pût faire que des libelles; la fureur n'était pas celle de la faiblesse, et la violence du ton n'excluait pas toujours la force de style. On s'attendaît avec curiosité à voir Beaumarchais dans l'arêne contre un champion aussi vigoureux, malgré sa brutalité, que tous ceux d'auparavant avaient paru faibles et impuissans, mais qui ne laissait pas, en ce genre d'escrime, de prêter le flanc autant et plus que personne à un lutteur habile et exercé. Beaumarchais, au grand étonnement de tout le monde, refusa le combat pour la premiere fois; il garda le plus profond silence, et je crois qu'il fit bien. Mirabeau était alors dans un état de dépression et même de danger; il fuyait ou se cachait devant l'autorité compromise dans les procès qu'il soutenait depuis long-tems contre sa famille; et quels que fussent ses torts, l'ennemi qui l'eût traité alors sans ménagement, aurait paru se prévaloir du malheur de sa situation, et aurait appelé sur lui l'intérêt qu'il n'inspirait pas. Beaumarchais, au contraire, était depuis long-tems un objet d'envie; tout lui avait réussi; il était au milieu des jouissances; et l'usage qu'il faisait de sa fortune, ses libéralités, qui ne se répandaient pas seulement sur les siens, mais sur tous ceux qui les

imploraient; son empressement à obliger, à faire le bien public autant que le sien; tout cela ne pouvait pas désarmer tous ceux qu'il avait blessés, tous ceux qu'il pouvait offusquer ou alarmer, soit dans le monde, soit au théâtre, d'autant plus qu'il ne faisait rien pour les apaiser, et que, dans ses ouvrages et ses préfaces, il se jouait de tout et de tout le monde. Quiconque est heureux ou le paraît, doit être sans cesse à genoux pour en demander pardon, et même ne l'obtient pas toujours à ce prix, surtout s'il est parti de loin pour arriver où il est. Je ne vois guere que ces considérations qui aient pu arrêter un homme très-irascible si grievement insulté. Il crut devoir à l'envie le sacrifice d'un outrage, comme Polycrate faisait à la fortune le sacrifice de son plus beau diamant jeté dans la mer.

Je n'entrerai dans aucun détail sur le procès *Kornman*, où il y eut aussi tant d'intéressés, dont la plupart sont encore vivans; mais il peut fournir matiere à quelques réflexions. Si Beaumarchais y fut pleinement victorieux, il fallait qu'il fût pleinement fondé en droit, car en cette occasion les dispositions du public ne lui étaient pas plus favorables que celles des juges. Le fond de l'affaire lui était en soi-même étranger, et il n'y intervenait que comme protecteur d'une femme qui plaidait contre son mari. Il s'était montré bon parent, excellent frere dans ce voyage d'Espagne entrepris pour venger sa sœur, et dont il se faisait dans ses premiers Mémoires une sorte de trophée chevaleresque. Il se montrait ici une seconde fois le champion du beau sexe; mais le public, très-désintéressé sur les deux parties contendantes, ne vit bientôt que le seul Beaumarchais, qui partout attirait sur lui l'attention, et qu'on ne croyait pas dans cette cause aussi désintéressé qu'il voulait le paraître.

De plus, il eut à combattre un homme d'un talent distingué, qui avait des connaissances en plus d'un genre, et qui parut se porter pour son adversaire, uniquement parce qu'il voulait et pouvait l'être. Ce ne fut pas Beaumarchais qui eut cette fois l'avantage comme écrivain : celui qu'il avait en tête lui était fort supérieur dans le style noble, qui ne fut jamais celui de Beaumarchais, et qui devenait celui de la cause, déjà sérieuse par elle-même, et bien davantage encore par la tournure que lui fit prendre l'avocat adverse, en la faisant rentrer dans une théorie générale sur l'abus des ordres arbitraires appelés *lettres de cachet*, et il y en avait une au procès. L'écrivain traita cette matiere avec une éloquence qui était alors courageuse, et une élévation de style égale à l'énergie des principes et des sentimens (1). Tous les lecteurs furent pour lui, parce que l'épisode les touchait beaucoup plus que le fond, et qu'il y avait déjà sur ces objets un grand mouvement dans les esprits. Les plaidoyers de Beaumarchais firent peu d'impression, parce qu'il n'y traitait que sa cause et ne raisonnait que sur les faits. Sans doute son adversaire fut mal informé, car ils étaient assez péremptoires pour que le parlement, à qui la cause de Beaumarchais ne plaisait pas, se crût obligé de lui donner raison. Mais son adversaire y acquit une grande célébrité, qui le porta depuis à la premiere assemblée nationale, dont il

(1) Tout n'était cependant pas exempt de déclamation, et l'animosité faisait quelquefois tomber l'auteur dans le mauvais goût; témoin ce trait souvent cité, et qui n'en est pas meilleur : « Ce malheureux *sue le crime.* » Ces expressions-là sont hors de nature; aussi ont-elles été adoptées par les écrivains révolutionnaires; signe infaillible de réprobation, et qui doit suffire pour convaincre l'auteur de la vérité de cette critique.

se retira presque aussitôt quand il la vit entraînée hors de toute mesure, et il a vécu depuis dans une obscurité sagement volontaire, qui lui fait autant d'honneur, ce me semble, que tout ce qu'il a pu faire auparavant. Nous allons voir tout-à-l'heure comment Beaumarchais, longtems après, croyant se venger de lui, n'a fait de tort qu'à lui-même.

Les représentations sans nombre de ses *Noces de Figaro*, et les étranges libertés qu'il prit dans cet ouvrage, où il semble qu'il ait voulu tout insulter, accrurent prodigieusement la foule de ses ennemis. Il arma contre lui, en repoussant les critiques, des hommes plus consommés que tous les autres dans l'art de haïr et de nuire : c'étaient des *philosophes* (comme on les appelait, et comme ils s'appellent encore). Les journaux dont ils disposaient, furent le théâtre de ces débats qui assurément ne devaient être que littéraires, et qui tout à coup, on ne sait comment (1), intéresserent la puissance suprême, au point que Beaumarchais fut enlevé de sa maison, et conduit, non plus au Fort-l'Evêque ni à la Bastille, mais à Saint-Lazare. La haine est si lâche et si aveugle, que le premier jour on parut jouir dans tout Paris de ce traitement sans exemple, et dont tout le monde devait trembler. Jamais on n'avait imaginé de renfermer un citoyen honnête, un homme de lettres et de talent dans une prison dont le nom seul était un opprobre, et jusque-là destinée à punir obscu-

(1) Il y avait écrit dans une lettre . « Quoi ! j'ai vaincu » *tigres et lions*, et il faut combattre des insectes, etc. » On assure que ces figures si vagues et parfaitement innocentes furent interprétées comme s'adressant à des personnes qui assurément n'étaient ni *tigres* ni *lions*, mais qui étaient toutes-puissantes, et qu'on sut exciter à la vengeance, quoiqu'il n'y eût pas d'offense.

rément des fautes et des désordres de jeunesse qu'on voulait, par une indulgence fort bien placée, dérober à la vindicte des tribunaux. C'était le comble de l'humiliation pour un homme de l'âge et de la réputation de Beaumarchais : c'était aussi ce qu'on voulait, et il semblait qu'on eût accordé à ses ennemis plus qu'ils ne pouvaient espérer, puisque d'ordinaire la Bastille était la prison des gens de lettres dont le gouvernement était mécontent, et ce fut même celle de Linguet, à qui l'on pouvait faire des reproches si graves. Mais le sentiment de la justice, puissant surtout quand tout le monde peut se croire menacé, se fit entendre bien vîte, et jamais le retour ne fut si prompt. Dès le lendemain il n'y avait qu'un cri : *Qu'a-t-il fait?* On avait supposé d'abord les motifs les plus graves : il se trouva qu'on ne pouvait pas même articuler un prétexte. Il fut mis en liberté le troisieme jour, et cette détention à peine concevable, fut peut-être la seule injustice de ce genre sous un regne si éloigné de toute oppression. Beaumarchais fut assez long-tems affecté de cet événement, et beaucoup plus que de tous ceux qui lui avaient été le plus sensibles; il voulait même se condamner à la retraite; mais on lui fit entendre sans peine que le coup n'avait point porté sur son honneur, et qu'aucune autorité ne peut déshonorer celui qui ne se déshonore pas lui-même. Il était réservé à en faire deux fois la preuve, puisque le *blâme* et *Saint-Lazare* ne purent le flétrir; mais il faut avouer que rien n'était plus singulier que d'avoir subi deux fois cette épreuve, et d'en être sorti deux fois de même.

Il ne spécula pas à beaucoup près aussi heureusement sur la collection posthume des Œuvres de Voltaire, que sur les traites pour l'Amérique : si l'une de ces deux affaires lui valut plusieurs

millions, l'autre finit par lui en coûter un. Aussi n'était-ce pas (on doit en convenir) une affaire de commerce qu'il voulait faire; c'était un monument qu'il voulait élever. Mais il s'y trompa en tout, car s'il ne voulait pas gagner, du moins il ne croyait pas perdre et perdit beaucoup; et ce monument préparé à si grands frais ne répond en rien à ce qu'il a coûté. Beaumarchais y dépensa des sommes immenses; il paya fort au-delà de sa valeur le fonds de Panckoucke et les manuscrits de madame Denys, où il n'y avait qu'un seul morceau curieux (1); il fit acheter en Angleterre les poinçons et les matrices des caracteres de Baskerville, regardés, avant ceux de Didot, comme les plus beaux de l'Europe. Il fit reconstruire dans les Vosges d'anciennes papeteries ruinées, et y envoya des ouviers pour y travailler, suivant les procédés de la fabrication hollandaise, au papier destiné pour cette volumineuse édition; il fit l'acquisition d'un vaste emplacement au fort de Kehl, alors abandonné, et y établit son imprimerie. Jamais on n'avait fait de semblables préparatifs pour une opération de librairie : les avances furent immenses; elles allaient à plusieurs millions : il n'en résulta rien que de médiocre. L'édition in-8°, qui est la principale, est fort au dessous de celles de Didot pour la netteté du caractere et la correction du texte, et celles d'un moindre format sont tout ce qu'il y a de plus commun. Parmi ceux qui avaient les éditions de Geneve, beaucoup ne se soucierent point de donner quinze louis pour un livre d'une exécution peu soignée, et qui ne contenait presque rien de nouveau que la correspondance de l'auteur, dont rien n'empêchait d'attendre une édition particuliere. Les petits

(1) Les Mémoires sur le roi de Prusse.

formats, d'un prix très-modique, ne pouvaient couvrir des avances si énormes. Les amateurs furent étonnés que la révision des épreuves eût été négligée au point de laisser subsister nombre de fautes très-ridicules, et telles que peu de lecteurs étaient en état de rétablir un texte si étrangement altéré. Les gens de goût furent mécontens que l'édition eût été dirigée dans toutes ses parties par un homme beaucoup plus versé dans les sciences que dans la littérature (1), et qui ne connaissait même pas les variantes les plus curieuses à recueillir. Le commentaire général choquait souvent le bon goût et les principes de l'art : Voltaire y était mal-adroitement exalté aux dépens de Racine, et le commentateur paraissait assez étranger à la connaissance du théâtre et de la poésie. Quant à la religion et à la morale, elles étaient aussi maltraitées dans les notes de l'éditeur, que dans les ouvrages de l'auteur ; mais cette analogie était malheureusement dans l'ordre des choses et du tems, et c'était ce dont le plus grand nombre se souciait le moins.

Beaumarchais réussit infiniment mieux dans la construction de sa nouvelle maison, et du jardin charmant qui borde et décore cette partie des boulevarts, terminée au faubourg Saint-Antoine, et jusque-là une des plus abandonnées. Il a vraiment contribué à l'embellissement de la capitale par l'acquisition et l'usage de ce terrain considérable, dont il a fait un des beaux aspects de ce côté de Paris, tandis que Buffon, sur l'autre rive de la Seine, traçait et exécutait le nouveau plan du Jardin des Plantes, étendu et orné par ces nouvelles plantations prolongées vers la riviere, de façon à rivaliser avec nos superbes Tuileries. Il n'y manque qu'un pont qui

(1) Le marquis de Condorcet.

traverse la Seine vis-à-vis le jardin, et qui est attendu pour la commodité des habitans, comme pour l'ornement de la ville. C'est aussi un des projets que Beaumarchais voulait achever, et qui ont été suspendus par les orages de la révolution. Ainsi, c'est à deux hommes de lettres que l'on fut redevable de voir ce quartier de Paris se couvrir d'une décoration imprévue, et prendre une face nouvelle qui le rend digne de la capitale de l'Europe. Mais Buffon disposait de l'argent du roi, et Beaumarchais dépensait le sien. Il était plus riche à lui seul, que Voltaire et Buffon ensemble, quoique la fortune de ces deux écrivains ait paru un des phénomenes du siecle. La sienne a péri presque toute entiere; cependant sa maison appartient encore à sa veuve et à sa fille, et je me dis toujours en la voyant: « Comment cette belle demeure est-elle encore » à ceux qui l'ont élevée? Comment ce jardin, » fouillé et retourné par des mains de destruc- » tion, est-il encore en des mains proprié- » taires? » C'est une exception rare et presque unique dans tout ce que Paris offre de beau; et apparemment Beaumarchais devait faire exception en tout.

Ce ne fut pas la moins étonnante en lui, d'échapper à une révolution qui le menaça un des premiers, et qui le poursuivit si long-tems. Ce fut une espece de miracle, non-seulement par la nature des périls qu'il courut et qu'il a si bien (1) racontés, mais par celle même de la révolution, qui n'avait guere de victimes plus désignées à ses coups que Beaumarchais. Ses richesses, ses talens, sa célébrité, son influence connue ou présumée dans les affaires, ses ennemis, enfin sa maison placée à l'entrée de cet ef-

(1) Voyez les Mémoires adressés à *Lecointre*.

froyable faubourg, comme le palais de Portici au pied du Vésuve!..... Encore les éruptions du volcan n'éclatent-elles qu'à de longs intervalles; celles du faubourg étaient de tous les momens. Il est inconcevable que, sous les laves toujours bouillonnantes, cette maison n'ait pas été engloutie. Jamais la proie ne fut si près des brigands, ni la victime si près des bourreaux. Ce *peuple* de la révolution (et jamais elle n'en eut d'autre) ne pouvait sortir de ses repaires sans passer devant ces murailles qui promettaient tant de dépouilles, et n'y passait guere sans menacer la maison et le maître de ses cris homicides et de ses bras assassins. Ce n'est pas que Beaumarchais n'eût dans les commencemens partagé, comme tant d'autres, les premieres espérances de la révolution; et si elles n'en furent que les premieres erreurs, chacun doit aujourd'hui les pardonner d'autant plus en autrui, qu'il les condamne plus en lui-même. On ne peut pas, après tant de crimes sans excuse, ne pas excuser ce qui n'est qu'erreur; et j'ajouterai même dès aujourd'hui que, quand les coupables ont été si nombreux, il ne faut, quoi qu'il arrive, punir que le moins possible, de peur de consterner une seconde fois par les supplices l'humanité déjà si épouvantée par les forfaits. Mais pour revenir à Beaumarchais, son assentiment aux premiers événemens de 89 (1), et ses largesses

(1) Il fut de la premiere Commune provisoire de juillet, et en fut exclus quelques jours après, je ne sais sous quel prétexte, mais certainement d'après ce *principe* déjà reçu, au moins tacitement, qu'il avait trop à perdte pour tenir à une révolution qui ôtait tout. Je fus aussi de cette Commune, et m'en retirai au bout de six semaines, mais seulement d'ennui, je dois l'avouer. On était encore loin de l'horreur; mais cette espece de *parlage* m'était insupportable.

patriotiques comme ses discours, étaient loin de pouvoir le dérober aux *soupçons* qui étaient déjà une *justice nationale*, et aux *principes* qui étaient déjà une destruction. C'est dans ses Mémoires apologétiques qu'il faut voir les détails de ses dangers et de ses souffrances, sa vie sans cesse menacée, la mort plus d'une fois tout près de lui, sa maison envahie sans être pillée (ce qui sera expliqué ailleurs), sa fuite et ses divers asiles, ses courses en Hollande et en Angleterre, les actes successifs d'accusation, de justification, de proscription, et enfin tout ce qu'il crut devoir faire pour la cause de ceux qui le persécutaient. Ses écrits dans cette derniere époque, bien faite pour en excuser les défauts, se distinguent encore par la clarté qu'il porte toujours dans des discussions compliquées, par les ressources qu'il cherche pour en racheter le dégoût, par la vivacité qu'il retrouve quand il est en situation, mais surtout parce qu'il s'y montre toujours tel qu'il était, et qu'en lui l'homme mérite toujours d'être observé. Ces derniers Mémoires feront partie de ces matériaux innombrables qu'il faudra parcourir pour tirer de vingt volumes une demi-page d'histoire : tout ce qu'elle prendra de ceux-ci, c'est l'affaire des soixante mille fusils, et moi, je n'y dois voir que ce qui fait connaître la personne de Beaumarchais, qui, étant toujours le même, se trouva cette fois et devait se trouver en raison inverse des choses et des hommes, quand les choses et les hommes étaient en raison inverse de tout ordre humain. Il suit de là que ce qui devait précédemment lui procurer honneur et profit, consomma sa ruine et faillit à le faire périr. Que ce fût zele pour la révolution, ou envie d'en éloigner de lui les dangers, toujours est-il vrai qu'en risquant 500,000 francs pour

faire entrer soixante mille fusils dans la France qui en manquait alors, il faisait pour les révolutionnaires ce qu'il avait fait pour les Américains. Il crut qu'il y avait là de quoi se sauver à la fois et s'honorer : c'était en 92, et cette étrange méprise d'un homme qui avait tant d'esprit, et qui jugeait si mal des tems où l'on ne pouvait être récompensé que du crime, et où c'était un prodige de faire quelque bien impunément, explique aussi comment la même erreur fut long-tems celle de tant de gens éclairés, et pourquoi les hommes les plus simples furent alors beaucoup plus clairvoyans que les hommes instruits. Ceux-ci raisonnaient toujours d'après ce qui pouvait et devait être ; ceux-là, sans raisonner, ne voyaient que ce qui était. Les uns, connaissant le passé, réclamaient toujours le possible et le vraisemblable ; les autres, sans avoir rien lu, jugeaient de ce qu'on pouvait faire par ce que l'on faisait ; en sorte que les premiers ne sortaient pas d'étonnement et d'espérance, et les autres d'horreur et d'effroi pour le présent et l'avenir. Ainsi, d'un côté *les lumieres* trompaient ; et de l'autre le sens commun voyait juste ; mais ni les uns ni les autres ne remontaient à la cause premiere, et peu d'hommes concevaient ce que bientôt il sera très-commun de concevoir, que la suprême Providence pouvait et savait assez pour permettre une fois, pendant le tems marqué par elle seule, ce qu'elle n'avait jamais permis, que tout ordre moral, social et politique fût entierement renversé, sans qu'il en restât de vestige, dans toute l'étendue d'un grand Etat, pour l'exemple et l'instruction de tous les autres, et pour cela elle n'avait qu'à laisser faire. Mais comment il pouvait être cette fois de sa sagesse et de sa bonté de laisser faire, c'est ce qui ne doit pas nous occuper ici, et ce qui sera dé-

montré ailleurs avec autant de facilité que d'évidence, pour quiconque aura seulement quelque idée réfléchie de Dieu et de l'homme. Ici, où je ne fais qu'indiquer ces vérités toujours bonnes à rappeler, je ne m'arrête qu'à Beaumarchais, qui n'a pas plus connu la révolution que tant de gens ne la connaissent encore, depuis que tous ne cessent d'en parler. On le voit dans ses récits, toujours frappé de surprise de tout ce qui lui arrive, ne concevant pas qu'on vienne chercher dans ses caves les fusils qui sont en Hollande, qu'on veuille le massacrer comme retenant ces fusils chez l'étranger pour en priver les Français, tandis qu'il sue sang et eau, et court le jour et la nuit pour se faire entendre du ministere, qui n'a qu'à dire un mot pour les faire venir. Il invoque le ciel et la terre quand il se voit joué chaque jour par ces dix ou douze esclaves plus ou moins avides ou tremblans, qu'on appelait ministres, si rapidement remplacés les uns par les autres, et quelques mois après tous égorgés ou proscrits. Une fois seulement il avoue qu'en sortant du conseil comme un homme hors de lui, il était pourtant *le seul étonné*, et je le crois; les autres *étaient dans le sens de la révolution*, et il n'y était pas. Mais ce qui prouve que son caractere était toujours le même quoique son esprit ne lui servît plus à rien, et ce qui est en lui un trait extrêmement remarquable, c'est qu'à peine échappé au glaive qui moissonne de tous côtés dans Paris, sauvé de l'Abbaye, et comment? fugitif et caché à la campagne, autant qu'on pouvait être caché alors, il sort quatre fois de sa retraite, et vient dans ce même Paris où il pouvait être assassiné à chaque pas, y vient à pied de plusieurs lieues, y vient de jour comme de nuit, pourquoi? pour suivre l'affaire de ces malheureux fusils qu'on

n'a jamaiseus, mais qui lui coûterent 500,000 fr. déposés au ministere, et qu'il n'a jamais revus. J'avoue que rien ne m'a paru plus extraordinaire que ce fait très-constant, exemple d'une tenacité de vouloir et d'une fermeté d'ame, certainement aussi rares l'une que l'autre.

Enfin, dans des jours moins orageux et non moins abominables, quand la tyrannie plus concentrée en forces, et retranchée dans quelques formes nominales, fut un peu moins pressée de détruire, parce qu'elle se crut en état de régner et de jouir, Beaumarchais revint dans ses foyers, à peu près dépouillé, mais à peu près tranquille. Je ne le vis point depuis ce dernier retour, et j'ai su, dans ma retraite, qu'il était mort subitement dans la nuit, d'un coup de sang, ayant encore une santé robuste à soixante-sept ans, après une vie si laborieuse et si tourmentée. Sa forte constitution n'avait alors rien de la vieillesse, car sa dureté d'oreille était ancienne. Quelques semaines auparavant, un zele fort aveugle pour la mémoire de Voltaire lui dicta quelques lettres contre la religion chrétienne, qu'il avait toujours respectée dans ses écrits. Ce fut le dernier des siens; et en y joignant le rôle de *Bégearss* dans la *Mere Coupable,* ce sont les deux seules mauvaises actions publiques que l'on puisse lui reprocher.

Je commencerai ce qui concerne ses ouvrages dramatiques par cette même piece que je viens de nommer, quoique ce soit la derniere qu'il ait faite. Elle ne doit pas rester au théâtre, et je me hâte de la mettre de côté comme indigne de lui, et comme très - condamnable par un genre de satyre personnelle, toujours à réprouver en elle-même, et qu'ici particulierement rien ne pouvait motiver ni excuser.

Le moindre défaut de la piece, c'est le titre,

qui annonce toute autre chose que ce qu'elle est. Il est bien vrai que la femme qui péche comme épouse, péche aussi comme mere, par les conséquences que peut avoir sa faute. Mais le titre d'une piece ne se détermine point par des rapports si indirects et si éloignés, mais par les rapports les plus prochains avec le sujet et l'action. Et qui pourrait en trouver ici l'apparence? Il n'y a pas un trait qui blesse la maternité, et l'on est justement choqué de ne trouver dans l'ouvrage rien de ce que fait attendre le titre, à moins que ce premier contre-sens ne doive indiquer que tout le reste ne sera aussi que contre-sens, et de cette façon jamais titre ne fut plus juste.

Ce serait sans doute une fort bonne moralité dramatique, que celle qui montrerait de longues et terribles suites de la violation du lien conjugal, en placerait le châtiment à côté même du repentir, et récompenserait ensuite le repentir par une heureuse péripétie. Ce serait un drame très-moral s'il était bien conçu; mais le drame moral est précisément celui dont Beaumarchais n'avait point le talent, quoiqu'il en ait toujours eu la prétention même dans sa piece très-immorale des *Noces de Figaro*. C'est l'intrigue qu'il entendait bien, et nullement la morale, dont il ne connaissait pas plus la théorie que le style. Un mari fidele et délicat, tendre et jaloux, qui aurait lieu de soupçonner d'infidélité une femme qu'il n'aurait épousée que par amour, livré depuis long-tems au tourment secret de douter si ce qu'il aime toujours a toujours été digne d'être aimé, et acquérant enfin la preuve qu'il tremblait de trouver ou même de chercher, serait dans une situation très-intéressante, sourtout si cette femme avait couvert un moment de faiblesse par des années de vertu,

Ce serait là sans contredit un canevas très dramatique, et les combats de la tendresse et du ressentiment, le mélange de la délicatesse et de la douleur, le fruit même d'un amour adultere placé entre les deux époux, tout cela fournirait des scenes, des incidens, des développemens susceptibles d'un grand effet, non pas dans la prose plate ou boursoufflée de nos dramaturges. mais dans les vers d'un homme éloquent qui connaîtrait la poésie du genre. Tout cela est le contraire du drame de Beaumarchais, également vicieux dans le plan, dans les caracteres, dans les situations, dans les moyens, dans le dialogue.

Est-ce bien le comte Almaviva des *Noces de Figaro,* qui pouvait être celui que nous présente *la Mere coupable* ? Quelle plus lourde méprise, et quelle conception plus fausse et plus révoltante? Quoi ! c'est un petit-maître français, un fat, un libertin, qui couve, depuis vingt ans, la profonde et haineuse jalousie d'un mari espagnol! C'est lui qui se croit en droit, au bout de vingt ans, de faire éclater contre sa malheureuse femme, la plus douce et la plus timide des femmes, un orage de reproches et d'outrages long-tems préparés et réfléchis! C'est lui que vingt ans d'une vie exemplaire et d'un repentir religieux n'ont pu désarmer un moment! C'est lui qui, avec un grand nom et une grande fortune, s'obstine vingt ans à se priver d'un héritier de la plus haute espérance ! C'est lui qui s'est ouvert si gratuitement sur ce qu'il a tant d'intérêt à cacher, et qui, dans un âge très-mûr, a été capable d'une indiscrétion si grave, et qu'on pardonnerait à peine, ou à la jeunesse étourdie, ou aux premiers accès d'une jalousie violente! Je le répete : tout cela est faux, évidemment faux; et l'effet n'en est pas seulement

froid, il est ridicule et repoussant. Ce fut celui de la premiere représentation, où j'assistai au mois de juin 92, lorsque les théâtres n'étaient pas encore entierement dénaturés. On n'accueillit qu'avec de longues risées cette longue et intolérable scene du quatrieme acte, où Almaviva, tout gonflé d'un courroux dont tout le monde se moquait, ayant à la main des lettres dont il avait été lui même touché jusqu'aux larmes un moment auparavant, semblait se plaire à enfoncer cent coups de poignard dans le sein de sa pauvre femme, qui ne lui répondait qu'en priant Dieu comme dans tout le cours de la piece; ce que l'auteur avait cru très-pathétique, et ce qui n'était que très-inepte. Beaumarchais ne se doutait pas que cette habitude de prieres, qui peut être à sa place dans un roman tel que Clarisse, est insupportable au théâtre, où l'on ne dialogue pas un quart d'heure de suite avec Dieu quand il faut répondre à un mari. Rien ne fait mieux voir de quelles bévues un homme d'esprit est capable dans ce qui est étranger à son genre d'esprit. Il ne savait pas qu'au théâtre (les sujets de religion mis à part) une priere ne doit être qu'un mouvement instantané d'une ame que sa situation éleve vers le suprême juge et le suprême protecteur, mais que sept ou huit oraisons de suite ne sont sur la scene qu'une puérilité.

Et qu'est-ce que ce Bégearss qu'il appelle l'*autre Tartuffe* ? Oh ! oui, c'en est bien un *autre* que celui de Moliere; mais celui-ci est le véritable; celui-ci est bien un coquin, mais ce n'est pas un sot, et l'on a vu dans l'examen de ce chef-d'œuvre, que si Tartuffe est pris au piége, c'est qu'à moins d'être le diable en personne, il doit y tomber, et qu'il n'y a point d'homme au monde qui n'y fût pris. Mais Bégearss! l'auteur

a beau dire et redire que c'est le démon appelé *légion :* c'est le plus mal-adroit de tous les démons. Il ne sait autre chose que distribuer de tous côtés des secrets dont il est seul dépositaire, et dont la révélation doit le perdre sans ressource au moment de l'explication, et l'explication est inévitable. Lui seul sait le secret de la naissance de Florestine, et il l'apprend au jeune Léon, à Florestine sa maîtresse, qui devraient commencer par s'en ouvrir l'un à l'autre si toute marche naturelle n'était pas ici intervertie. Enfin il l'apprend à la comtesse; il fait plus, il provoque une explication où ce secret sera infailliblement mis en jeu, et pour comble d'imprudence il croit avoir besoin de cette entrevue des deux époux, qui lui devient si funeste et qui ne pouvait manquer de le devenir. Cependant il a dans les mains la dot de trois millions, et doit épouser le soir même à minuit cette Florestine sans que personne y mette le moindre obstacle. C'est bien là le coup de partie; c'est d'abord ce mariage qu'il faut conclure, parce qu'il termine tout. Non, il veut avoir la fortune entiere du comte; passe; il veut amener le divorce entre eux; soit; mais quelle nécessité de hâter dans l'instant même une entrevue tellement dangereuse, qu'à moins d'avoir perdu le sens, il doit au moins en avoir quelque inquiétude? Car enfin cette scene entre les deux époux sera violente et orageuse; il le sait, puisqu'il en fait son moyen de divorce; et qui ne sait aussi que dans ces scenes-là l'on dit tout? Encore une fois, le plus pressé, c'est le mariage : quoi qu'il arrive alors il sera *nanti*, pour parler comme Figaro. Il fait donc tout le contraire de ce qu'il doit faire; il court au-devant du péril, et compromet à plaisir son mariage et ses trois millions. Quelle plus haute extravagance! « Qui vous a dit » que cette Florestine était ma fille? Il n'y a que

» M. Bégearss qui le sache. » — « C'est M. Bé-» gearss qui me l'a dit. — Ah le monstre ! » Voilà ce qui arrive et ce qui devait arriver, et ce Bégearss, *plus profond que l'enfer*, ne s'en est pas douté ! C'est ne se douter de rien.

Les invraisemblances fourmillent de scene en scene, et l'auteur, pour couvrir celle des faits, y joint celle des caracteres ; ce qui n'est qu'une double faute. Le jeune Léon aime Florestine, en est aimé, et se flatte de l'épouser. Il voit tout à coup un rival dans ce Bégearss, et veut sur-le-champ se couper la gorge avec lui. Fort bien : voilà le jeune homme tel qu'il doit être. Mais Bégearss le *machinateur*, qui n'a jamais d'autre *machine* à son usage que l'indiscrétion, lui dit aussitôt que Florestine est sa sœur; et aussitôt le jeune homme, devenu plus qu'un sage, *se jette dans les bras* de Bégearss. Pas un instant accordé à la surprise, à la douleur, à la défiance, à la curiosité d'approfondir un événement si imprévu, et dont toute sa tête doit être bouleversée. Non, il s'estime trop heureux que Bégearss veuille bien épouser Florestine; il presse lui-même ce mariage; il y engage sa maîtresse : ce Bégearss est *un dieu* pour tous les deux. Est-ce ainsi que la nature est faite? Est-ce là de la jeunesse et de l'amour? Suffit-il pour déguiser cette foule de mensonges (car tout ce qui contredit la nature est un mensonge dans l'art), suffit-il de quelques lambeaux de morale mal placée et mal entendue, d'une foule d'exclamations et de points, et d'une pantomime dictée en interligne? Les platitudes ne relevent point les folies. Je ne sais s'il y a dans tout ce drame une scene raisonnable; mais en voilà déjà trop, et il ne faut pas user la critique sur tant de déraison.

Et le style ! Pour cette fois l'esprit n'y est pas mêlé au mauvais goût : c'est le mauvais goût

dans toute sa pureté. « Quelle découverte! *Hasard, je te salue.* Il faut pourtant que je démêle » comment un homme si *caverneux* s'arrange » d'un tel imbécille !... De même que *les brigands* » *redoutent les réverberes*.... » (Le trait n'est pas neuf; mais on voulait que Figaro se donnât, lui, pour un *réverbere.*) Encore quelques lignes *du philosophique* monologue. « *Un dieu* m'a mis » sur la piste; Hasard, dieu méconnu! les An» ciens t'appelaient Destin! nos gens te donnent » un autre nom. » Cet *autre nom* ne peut être que celui de providence; et alors quelles sont donc *les gens* dont Figaro dit ici *nos gens*? Mais laissant même ces grossieres indécences, quel langage dans une comédie! Quel amas de disparates burlesques! « *Vrai major d'infernal Tar*» *tuffe!*.... Eh bien! maudite joie qui me gonfle » le cœur, ne peux-tu donc te contenir? Elle » m'étouffera, *la fougueuse*, ou me livrera comme » un sot si je ne la laisse un peu s'évaporer pen» dant que je suis seul ici. *Sainte et douce cré*» *dulité!* l'époux te doit sa magnifique dot. *Pâle* » *déesse de la nuit!* il *te devra bientôt sa froide* » *épouse.* » Ou je me trompe fort, ou cette *pâle déesse de la nuit* n'est autre que la lune. Ainsi Bégearss *devra bientôt à la lune* cette épouse malheureusement *froide!* On peut à toute force *devoir sa maîtresse* à la lune dans un rendez-vous nocturne; il ne s'agirait que de le dire autrement; mais *devoir son épouse à la lune*, cela est au dessus de mes conceptions, comme la *sainte crédulité.* La poésie de ce monologue de Bégearss vaut *la philosophie* du monologue de Figaro, et la *lune* de l'un vaut le *hasard* de l'autre.

Et Bégearss, avec ses invocations à la *sainte amitié*, comme à la *sainte crédulité*, et Almaviva qui s'écrie : *O ma vieillesse, pardonne à ma jeunesse!* et la comtesse qui, *en voyant des fantômes*,

s'écrie : *Réprobation anticipée !* et en écoutant *Bégearss*, s'écrie comme un autre Séide (1) : *Je crois entendre Dieu qui parle !* Tout ce pathos mêlé avec les métaphores hétéroclites qui composent ici tout le comique de Figaro, forme une bigarrure aussi étrange au ton de la scene, qu'à celui de la raison. Il n'est pas croyable qu'un si mauvais ambigu reste au théâtre français quand il sera rétabli, non plus que *Tarare* sur celui de l'Opéra. Ces deux productions, platement folles, n'ont de l'esprit de Beaumarchais qu'une bizarrerie qu'il prit pour de l'originalité quand il fut gâté par ses succès, et qui était la partie malheureuse d'un talent qui ne fut pas à portée de s'épurer par l'étude.

Quand il imprima *la Mere coupable*, deux ans avant sa mort, il fut fidele à l'habitude qu'il s'était faite d'offrir au lecteur, sous le titre de préface, un plaidoyer très-méthodique, où, en repoussant toutes les censures, il détaillait toutes les perfections de ses pieces, et en convertissait les défauts en découvertes à étudier, et en modeles à suivre. La modestie d'auteur n'entra pas chez lui dans les progrès de l'âge, parce que chez lui l'homme fut toujours plus fort et plus avancé que l'auteur. Aussi ces plaidoyers de littérature n'ont pas fait la même fortune que ceux du palais. Les gens de goût en ont ri souvent, comme ils avaient ri de ses Mémoires, mais d'un rire un peu différent. Ses connaissances littéraires étaient assez bornées, et c'est tout naturellement qu'il déraisonne dans ses préfaces comme il raisonnait dans ses Factums. Celle de la *Mere coupable* a cela de plus que les autres, que celles-ci sont du moins sur le ton de l'apologie, et celle-là sur le

---

(1) Je crois entendre Dieu : tu parles, j'obéis.
MAHOMET.

ton du panégyrique. C'est de la meilleure foi du monde qu'il nous assure que sa piece est *d'une profonde et touchante moralité :* c'est du ton le plus pénétré qu'il nous dit : « Venez juger *la* » *Mere coupable* avec le bon esprit qui l'a fait » composer pour vous. » *Le bon esprit*, s'il l'avait eu en ce genre, lui aurait appris, du moins après l'avoir vue au théâtre, qu'il ne faut composer ainsi ni pour le public ni pour soi; que s'il est très-permis de dire qu'on a composé *dans une intention droite et pure*, il est fort peu décent d'ajouter : « *Avec la tête froide d'un homme* » *et le cœur brûlant d'une femme, comme on l'a* » *pensé de Rousseau.* » On pourrait croire qu'il n'y a qu'un sot qui, à la tête d'une piece très-*froide* pour *un homme* comme pour *une femme*, s'avise de nous parler de *son cœur brûlant*, et ignore qu'on ne doit parler de *son cœur brûlant* qu'à une maîtresse tout au plus; encore vaudrait-il mieux qu'elle s'en aperçût sans qu'on le dît. Mais comme Beaumarchais n'était rien moins qu'un sot, c'est une nouvelle preuve que la vanité d'un homme d'esprit lui fait dire des sottises comme elle en fait faire; que Beaumarchais manquait même de ce tact des convenances, qui, sans être la modestie, empêche l'amour-propre d'être ridicule, et préserve un écrivain qui se respecte, de ce charlatanisme arrogant que tant d'exemples ont mis à la mode sans qu'il en soit moins méprisable. Il n'est plus possible, je l'avoue, de nombrer nos auteurs *brûlans ;* mais les gens sensés savent que ni l'auteur de *Phédre*, ni celui du *Cid*, ni celui de *Zaïre* n'ont parlé de *leur cœur brûlant* ni de *leur tête froide.* Enfin, quoique J.-J. Rousseau soit fort loin d'être comparable à ces hommes-là, Rousseau, très-pernicieux sophiste, n'en est pas moins un écrivain très-éloquent, et il ne convenait pas de dire si

crûment qu'on avait dans sa composition ce qui a été attribué à celle de Rousseau.

Je passe sous silence ce qu'à l'époque de cette piece l'auteur a cru devoir y faire entrer de révolutionnaire : c'était alors le passe-port général et indispensable. Ce qui sera bien plus digne de remarque, c'est tout ce qu'il y avait déjà de cet esprit qui annonce une révolution prochaine, dans *les Noces de Figaro*, jouées en 84. Ici je ne citerai qu'un mot qui avait quelque chose de plaisant en 92 : « Le divorce accrédité chez *cette* » *nation hasardeuse.....* » C'est Almaviva qui s'exprime ainsi, et cette singuliere épithete signifie du moins que Beaumarchais ne se souciait plus alors de rien *hasarder*.

Mais ce qui est condamnable dans tous les tems, c'est le projet avoué par l'auteur, de mettre sur la scene un de ses ennemis connus et signalés, dont le nom de Bégearss n'est que l'anagramme. Il proteste dans sa préface, que le personnage *n'est pas de son invention, et qu'il l'a vu agir*. Le rôle dans la piece et le témoignage dans la préface n'étant qu'une seule et même chose, l'ouvrage de l'inimitié et de la vengeance, sont également récusables. Je ne connais point l'homme que je n'ai jamais vu, et dont je n'ai jamais entendu attaquer la probité, dans le tems même où ses Mémoires contre Beaumarchais étaient dans les mains de tout le monde. Mais je crois de mon devoir de revenir encore ici sur ce que j'ai dit à propos de *l'Ecossaise* et ailleurs, qu'il importe beaucoup plus qu'on ne croit aux mœurs publiques et au maintien des lois sociales, de ne jamais souffrir qu'aucun citoyen soit sur le théâtre l'objet d'une satyre personnelle. En se bornant même au ridicule, comme Moliere, c'est encore une faute aux yeux de tout homme d'une morale sévere;

mais il faut n'en avoir aucune pour ne pas se faire scrupule de représenter sur le théâtre comme un monstre de perversité, celui qui, par cela seul qu'il est votre ennemi, ne doit jamais être votre justiciable : cette licence, qui est un délit grave et public, infirme encore plus votre jugement. De quel droit traduisez-vous un autre devant la société, comme dangereux pour elle, vous qui commencez par violer la premiere de ses lois, celle qui défend d'attaquer l'honneur de qui que ce soit, si ce n'est devant les tribunaux qui en sont les juges? Avez-vous bonne grâce à prétendre faire justice d'un méchant qui n'est point convaincu ni même accusé, vous qui êtes déjà convaincu d'une méchante action, d'un assassinat moral? La vengeance, même dans les lois humaines nécessairement imparfaites, n'est permise à un particulier que quand elle se renferme au moins dans les bornes légitimes : si elle les passe, il y a désordre et contradiction, puisque vous faites un mal de plus, au lieu de réparer celui qui est fait, et que vous joignez le tort que vous vous faites, à celui qu'on a pu vous faire. Comme les passions sont toujours inconséquentes! L'exemple et la preuve sont ici sans réplique. Qu'aurait donc répondu Beaumarchais si quelqu'un lui eût dit : « Monsieur, je ne connais point M. B**, et il ne » m'est point du tout prouvé qu'il soit un malhonnête homme pour avoir vu autrement que » vous dans la cause d'autrui. S'il vous a dit des » injures, vous les lui avez bien rendues : là-dessus vous avez eu tous les deux un même tort, » et vous êtes quittes. Mais il vous en reste un à » vous, Monsieur, qui vous est particulier, et » qui n'a point l'excuse commune de la colere » des plaideurs et de l'altercation des procès : » c'est que vous venez à froid, et long-tems

» après, faire de votre adversaire travesti sur le » théâtre, une épouvantable caricature, un af- » freux portrait de fantaisie, et je ne vois pas que » l'anagramme qui ne déguise point l'homme, » déguise davantage une mauvaise action. »

Au reste, l'objet même en fut manqué, et le public n'était pas ici, comme à *l'Ecossaise*, de moitié dans la vengeance. On n'y fit pas même attention ; et sans l'anagramme que saisirent des curieux charitables, comme il y en a toujours de cette espece, personne ne se serait avisé du dessein de Beaumarchais, encore plus mauvais que son drame, et c'est beaucoup dire.

Il avait débuté en 1767 par celui d'*Eugénie*, roman dialogué, dont le sujet, tiré du *Diable boiteux*, avait déjà été refondu dans cinq ou six ouvrages de nos jours. Il fit aussi précéder sa piece d'un *Essai sur le drame sérieux* (1), dont il releve les avantages au dessus même de la tragédie et de la comédie, et Diderot seul, je crois, avait été jusque-là. Beaumarchais, qui se piqua toute sa vie, d'être son disciple plus que son imitateur, se prosterne devant ce *philosophe* qu'il appelle *poëte*, et Diderot n'était ni l'un ni l'autre. En repoussant les objections contre ce genre indécis, dont le plus grand mérite et le plus grand défaut est son extrême facilité, il répond fort bien aux mauvaises raisons qu'il imagine, mais nullement aux véritables reproches de la saine critique, que peut-être même il n'entendait pas bien. Quant à ceux qu'il rebat d'après d'autres contre la tragédie et la comédie, on voit que s'il

(1) Mais la tragédie aussi est un *drame sérieux*, et très-sérieux. C'est une chose assez plaisante à remarquer, que la diversité des noms imaginés pour caractériser ce qui précisément n'a aucun caractere particulier : *drame sérieux*, *drame honnête*, *comédie larmoyante*, *tragédie bourgeoise*, *tragédie domestique*, etc.

les avait lus, il ne connaissait pas les réponses qui les détruisaient.

En relisant son *Eugénie*, je me suis convaincu plus que jamais par une épreuve très-désintéressée, qu'il y avait de très-bonnes raisons du peu de cas qu'on fait généralement du drame en prose. Il y a ici de l'intérêt dans le sujet, et des situations faites pour le théâtre, et pourtant la lecture ne produit aucune émotion quelconque, et rien de plus que de la curiosité. C'est que l'effet de ces situations tient proprement à la pantomime, et ne peut se passer des acteurs. Une prose vulgaire, nécessairement analogue aux personnages, ne peut porter dans l'ame du lecteur ces impressions soutenues que la magie poétique doit joindre à l'illusion dramatique : toutes deux ont besoin l'une de l'autre. Deux vers de sentiment feront couler mes larmes, en se gravant d'eux-mêmes dans mon ame et dans ma mémoire, au lieu qu'un amas de phrases que j'ai vues partout ne m'affectera nullement. Un drame de cette espece ne m'inspire guere, à la lecture, d'autre sentiment que le desir d'avancer et d'être au fait : quand j'y suis, tout est dit; l'ouvrage est oublié, et je n'y reviendrai jamais : mon imagination n'y a rencontré rien que je desire de retrouver. On m'a conté une histoire, je la sais, et je ne me soucie pas qu'on me la redise. C'est aussi ce qui fait qu'en général il n'y a point de pieces plus promptement abandonnées que celles-là, même celles qui ont eu le plus de succès dans la nouveauté. *Le Pere de famille* s'appelait à la comédie *la piece de cent écus*, et pourtant les drames sont ce qu'il y a de mieux joué en total, et de plus aisé à bien jouer. Au contraire, ce qu'il y a de plus usé dans le vieux Moliere, attire du monde dès que les acteurs en chef ne dédaignent pas d'y paraître. *Le Tar-*

tuffe, *le Misanthrope*, qu'on sait par cœur, ont toujours fait de bonnes chambrées quand ils n'ont pas été abandonnés aux doubles, quoiqu'il y eût toujours des rôles très-faiblement rendus. C'est qu'il y a là un attrait durable pour l'esprit et le goût; et cet attrait est encore plus grand dans nos bonnes tragédies, où l'on revient chercher ce que l'oreille est charmée d'entendre et de remporter, et ce que l'ame desire toujours de retrouver. Voilà sous quel point de vue il faut envisager les arts d'imitation, et ce qui échappait à Beaumarchais ainsi qu'à *son maître* Diderot, dont les erreurs seront mises au grand jour quand nous en serons à la critique dans le dix-huitieme siecle.

Il y a plus d'art dans la conduite et dans le dialogue des *Deux Amis*, et cet art est employé surtout à sauver la faiblesse des ressorts de l'intrigue, mais inutilement; et dans ce genre qui ne se soutient ni par la grandeur des personnages ni par le charme de la poésie, il est impossible de se tirer d'un sujet qui manque par le fond. Tout est forcé dans celui des *Deux Amis*, et l'invraisemblance perce de tous côtés, comme dans le *Pere de famille*, sans être rachetée de même par l'intérêt d'une grande passion de jeune homme et par un caractere de comédie (le commandeur). Le nœud consiste, chez le disciple comme chez *le maître*, dans un secret que rien n'oblige à garder, qui ne peut pas même être un secret jusqu'à la fin de la piece, et dans un embarras ridicule qui ne dure que parce que l'auteur l'a voulu. Il est absurde que le receveur des finances, Mélac, consente à passer pour un fripon. quand il serait si simple de dire au fermier-général Saint-Alban, que les 600,000 francs n'ont point été détournés de la caisse, mais avancés pour quelques jours au négociant Aurelly,

pour l'époque de ses paiemens de Lyon, qui, comme on sait, n'admettaient point de délai dans un tems où l'on savait ce que c'est que le commerce. Cet Aurelly a 1,300,000 francs exigibles à Paris sous quinze jours, et si sûrs que Saint-Alban, à la fin de la piece, quand tout est révélé, les prend très-volontiers en paiement, et se charge d'en négocier l'escompte. Qui donc l'aurait empêché de le faire quelques heures plus tôt? C'est qu'alors il n'y avait plus de piece, et que dans celle-ci tout le monde a juré de se désespérer vingt-quatre heures pour ce qui s'arrangerait partout en un moment. C'est aussi ce qui fit accueillir très-froidement ce drame (1), qui n'a pas reparu, ce me semble, au moins sur le théâtre français.

Mais si Beaumarchais avança fort peu en se traînant sur les traces de Diderot, sa route fut beaucoup plus sûre et plus heureuse quand il courut au gré de son génie, qui était celui de la gaîté. Le succès de ses Mémoires l'en avisa, et c'est peut-être la premiere fois que l'esprit d'un plaideur annonça celui d'un comique. Cette gaîté spirituelle et satyrique, souvent grotesque et bouffonne, mais alors même divertissante et originale, est un caractere d'autant plus heureux dans la comédie, qu'il porte en lui-même l'excuse de ses écarts et de ses défauts, parce qu'il est assez juste de passer quelque chose à celui qui hasarde tout pour vous amuser. Ce genre réclame l'indulgence, et a peu à craindre de la sévérité qui pourrait ressembler à la mauvaise humeur. Beaumarchais, pour y être plus à son aise, imagina une sorte de personnage qu'on

(1) Quelqu'un de l'ancien parterre dit fort plaisamment : « *Il n'est question, dans toute cette piece, que d'une » banqueroute. J'y suis, moi, pour mes vingt sous.* »

peut appeler de convention, car s'il n'est pas hors de la nature, il est du moins hors de l'usage. On ne peut douter, quand on entend son Figaro dans les trois pieces où il figure et prime toujours, que ce ne soit Beaumarchais lui-même qui a voulu se transformer sur la scene, et qui avait besoin d'un tel personnage pour lui donner tout son esprit. C'est un valet, il est vrai, mais il est auteur, il est musicien, il fait des vers, il a fait des études, il parle de grammaire en termes aussi exacts (1) que le docteur Bartholo ; il est par fois *philosophe*, et toujours intrigant ; il est fier de ses divers talens, au point de se mettre au dessus de ceux qui, pour être au dessus de lui, *n'ont eu que la peine de naître*. La ressemblance est partout, et une foule de traits saillans et décisifs la font encore ressortir : j'en citerai quelques-uns des plus frappans. Je ne connais rien au théâtre qui soit de l'espece de ce Figaro, et je crois aussi qu'on en eût trouvé difficilement l'original ou la copie dans le monde, tel que nous l'avons vu alors. Mais il y a eu de la partialité à en conclure que l'auteur n'avait peint que de fantaisie, et qu'il avait montré sur la scene ce qui n'existait nulle part. Cela pourrait être fondé s'il eût fait une piece de caracteres et de mœurs, dont la scene fût à Paris, et dût en représenter la société. Mais il l'a mise dans l'intérieur d'une famille espagnole à Séville, et dans un château d'Andalousie, et dans ce cas il était le maître de modifier le ton et la conduite de ses acteurs sur leurs situations res-

(1) C'est à dire, au fond aussi peu exacts ; car Beaumarchais n'était pas fort sur la grammaire. Il parle de *conjonction copulative*, ce qui équivaut à *conjonction conjonctive* ; et ce qui prouve l'ignorance, il voulait dire *particule conjonctive*.

pectives, pourvu que cet accord fût soutenu, et qu'il n'y eût rien de faux en soi. Or, sous ce point de vue, qui est le véritable, rien n'empêche qu'un seigneur du caractere d'Almaviva passe beaucoup de libertés à un homme du caractere de Figaro, dont il aime et prise d'ailleurs les services. *En a-t-on vu d'aussi audacieux* (dit-il)? Il dit vrai, mais apparemment il lui convient de le souffrir, et il y a de bonnes raisons pour cela.

Mais comment Beaumarchais, qui a joué dans le monde un rôle honorable, n'a-t-il pas craint de se compromettre beaucoup trop en se personnifiant dans son Figaro? Il est sûr que l'idée est bizarre; mais d'abord elle est réelle, et si réelle qu'il y est encore revenu dans *Tarare*, non pas quant aux actions du héros, mais quant au résultat de ses aventures et du poëme.

Homme, ta grandeur sur la terre
N'appartient point à ton état;
Elle est toute à ton caractere.

Ces vers sont un peu durs, et la pensée un peu vieille; mais dans ce Tarare qui se tire de l'obscurité par ses talens, et des dangers par son courage, Beaumarchais retraçait et reconnaissait Beaumarchais. Seulement il y a de Figaro à Tarare le progrès du tems et de la fortune: celle de l'auteur était devenue très-brillante, et il ne la devait qu'à lui-même: c'était Tarare couronné. A l'époque de Figaro, valet-barbier, il luttait encore, il était *loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là, et partout supérieur aux événemens, aidant au bon tems, supportant le mauvais*, et surtout *faisant la barbe à tout le monde*. Qu'on se rappelle qu'il venait d'être réhabilité par un parlement, après avoir été *blâmé* par un autre; qu'on se rappelle dans ce même couplet les *ma-*

ringouins, quolibet qui spécifie ses querelles avec un gazetier alors fort connu; que l'on fasse attention à cet autre quolibet, *faisant la barbe à tout le monde*, et qu'on dise ensuite que ce n'est pas là Beaumarchais.

De plus, ce Figaro, quoiqu'aventurier *connu* à la police de Séville, et pas plus délicat en procédés que ne doit l'être un intrigant de profession, ne fait pourtant rien qu'on puisse appeler proprement une méchante action. Il trouve tous les moyens bons pour enlever Rosine à son tuteur; mais c'est pour la marier au comte Almaviva. Il joue cent mauvais tours à ce seigneur redevenu son maître; mais c'est pour défendre sa fiancée que ce maître veut dérober à son valet. Enfin il joue le beau rôle dans le dernier drame où il parvient à démasquer et éconduire *l'autre Tartuffe*. Il a toujours plus d'esprit que tout ce qui l'entoure, sans aucune exception; il fait la leçon à tout le monde en politique, en morale, en intrigue; il est bon fils, bon mari, bon serviteur, et en se comparant au comte qu'il trouve bien hardi d'oser se jouer à lui, il l'apostrophe ainsi dans ce monologue si singulier à tant d'égards, sur lequel je reviendrai tout-à-l'heure: « Parce que vous êtes un grand seigneur, vous » vous croyez un grand génie. Noblesse, fortune, » un rang, des places, tout cela rend si fier! » Qu'avez-vous fait pour tant de biens? vous » vous êtes donné la peine de naître; *tandis que* » *moi, morbleu! perdu dans la foule obscure,* » il m'a fallu déployer *plus de science et de cal-* » *cul pour subsister seulement, qu'on n'en a mis* » *depuis cent ans à gouverner toutes les Es-* » *pagnes; et vous voulez joûter!.....* » L'hyperbole est forte, et l'auteur la mettait à coup sûr sur le compte de la vanité comique d'un valet; mais cette exclamation, *tandis que moi, mor-*

bleu! est bien evidemment celle de l'amour propre de Beaumarchais.

Il spécula juste sur le tems où il vivait; il vit qu'on en était venu à mettre partout et en tout au premier rang ce qu'on appelait de l'esprit (1), et il se flatta que de tous les rapports entre lui et son Figaro, rien ne refléterait sur lui plus sensiblement que celui de la supériorité d'esprit, ou que ce rapport du moins couvrirait tous les autres, et il ne se trompa pas.

Le Barbier de Séville est depuis long-tems jugé par les connaisseurs : c'est le mieux conçu et le mieux fait des ouvrages dramatiques de Beaumarchais. Les caracteres en sont assez marqués et assez soutenus pour le genre de l'*imbroglio* : celui du tuteur amoureux et jaloux a un mérite particulier; il est dupe sans être mal-adroit. Les moyens de l'intrigue sont du vieux théâtre, et le fond en était usé; mais il est rajeuni par les incidens et le dialogue. Il n'y a point d'acte qui n'offre une situation ingénieusement combinée, piquante et gaie dans les détails. La piece se noue plus fortement d'acte en acte, et se dénoue fort heureusement au dernier. La scene de Basile, au troisieme, est neuve, et le singulier ne va pas jusqu'à l'invraisemblance; ce qui suppose beaucoup d'adresse dans l'auteur. Les bâillemens et les éternumens sont d'un comique facile et vulgaire, il est vrai, comme les bégaiemens, le bredouillemens et autres charges semblables; mais tout ce qui fait rire sans tomber dans le grossier ni dans le bas, est du ressort de la co-

(1) Les suites de cette grande erreur, devenue épidémique parmi nous depuis cinquante ans, méritent d'être traitées aussi sérieusement qu'elles ont influé sur les événemens de nos jours : elles le seront dans *la philosophie du dix-huitieme siecle*.

médie. Si malgré ces avantages je n'ai point placé cette piece parmi les premieres du second rang, c'est qu'elle est fort inférieure à trois comédies qui me semblent en possession de cette principauté. *L'Homme du jour*, *Turcaret*, et *le Mariage fait et rompu*. La premiere est une piece d'un comique noble et intéressant, une piece de caractere et de mœurs, si bien faite qu'il ne lui manque, pour être au premier rang, qu'un style digne du reste. La seconde avec beaucoup moins d'intérêt et d'art, est aussi de caracteres et de mœurs : il y a pour le moins autant de gaîté et bien plus d'esprit encore, et un bien meilleur esprit que dans *le Barbier*. La troisieme, non moins agréable à la représentation, est d'une conception absolument originale dans toutes ses parties; et c'est ici l'occasion de spécifier quelle est l'espece d'originalité qu'on doit accorder à Beaumarchais. Ce n'est jamais celle des conceptions : les gens instruits savent qu'elles sont partout, et il est très-concevable que des peuples aussi spirituels que les Espagnols et les Italiens aient à peu près épuisé le genre de l'intrigue, qui pendant deux siecles a été le seul de leurs comédies. Ce qui est à Beaumarchais, c'est d'avoir substitué aux fadeurs et aux bouffonneries qui sont l'assaisonnement des anciens canevas espagnols et italiens (1), un dialogue plein de saillies et une hardiesse plaisamment satyrique, d'autant plus piquante, que personne ne s'attendait qu'on osât jamais en ce

(1) Parmi ces derniers, on sait que Goldoni est le premier dont le dialogue ait eu de la vérité et du naturel, et cet écrivain est de nos jours. Mais il est très-faible d'intrigue et d'action ; témoin son *Bourru bienfaisant*, où l'une et l'autre manquent absolument, et dont tout le comique tient à un contraste toujours le même entre les choses et le ton, c'est-à-dire, à un comique de pantomime.

genre aller jusque-là. C'est là ce qui fit en grande partie la fortune très-extraordinaire de ses *Noces de Figaro*.

Il passa quatre ans à combattre les obstacles qu'on opposait et qu'on devait opposer à la représentation de cette piece. Il la lisait partout où il croyait pouvoir influer sur les autorités qu'il fallait rassurer, et toujours apologiste en même tems que lecteur, il repoussait toutes les objections, insinuait ses défenses et endoctrinait l'opinion. Il eut successivement cinq ou six censeurs, et composait avec chacun d'eux selon la personne et les circonstances. La piece restée en litige intéressa bientôt toutes les puissances, et bien plus encore celle qui a fini par être la plus forte de toutes, la curiosité publique, aiguillonnée à un point dont rien n'a jamais approché. Qu'est - ce donc que cette piece qui met tout en rumeur depuis si long-tems, qui partage la cour et la ville, dont on dit tant de choses singulieres? La verra-t-on? ne la verra-t-on pas? Dans une ville telle que Paris, et dans ces tems de calme et de sécurité, la plus grande nouvelle, le plus grand événement devait être la premiere représentation des *Noces de Figaro*. On se crut au moment de la voir, non pas au théâtre français, mais à celui des Menus, où les comédiens, qui faisaient leur cause de celle de l'auteur, avaient obtenu la permission de faire comme un essai de cet ouvrage si attendu. On s'arracha les billets; six cents voitures défilaient dès le matin de tous les quartiers de Paris, lorsqu'à onze heures un ordre du ministre les fit toutes rétrograder : défense de jouer la piece. Chaque semaine la permission était promise, et retirée la semaine suivante. Enfin la persévérance de Beaumarchais, qui fut toujours à toute épreuve, l'emporta sur toutes les résistances;

et quoi qu'aient pu faire pour lui la séduction et le crédit, ce qui le servit le mieux, fut une phrase adroitement insérée dans la piece : « Il » n'y a que les petits hommes qui redoutent les » petits écrits. » Cette maxime, si susceptible d'interprétations diverses, ne faisait rien du tout à la circonstance; car une piece en cinq actes n'est rien moins qu'un *petit écrit*, et il ne s'agissait point ici d'hommes *petits* ou *grands*. Mais enfin les supérieurs ne voulurent pas être de *petits hommes*, et la piece fut jouée. Nombre de personnes coucherent la veille à la comédie dans les loges des acteurs, pour s'assurer mieux de leur place; la salle, quoique très-grande, était à moitié pleine avant que les bureaux fussent ouverts. Une pareille représentation devait être tumultueuse, et les ennemis de Beaumarchais ne s'y oublierent pas. On jeta même du cintre des épigrammes très-virulentes contre lui, et qui coururent de main en main. Mais l'agrément de l'ouvrage triompha de tout; les *Noces de Figaro* furent jouées deux ans de suite, une ou deux fois par semaine, et toujours suivies : on y accourut de toutes les provinces de la France, et même des pays étrangers. La piece valut 500,000 francs à la comédie, et 80,000 à l'auteur; et pour que rien ne manquât au succès, jamais piece ne fut jouée avec un plus parfait ensemble, quoiqu'elle remplît à elle seule toute la durée du spectacle (1), c'est-à-dire, plus de trois heures; et c'est là aussi un de ses premiers inconvéniens.

Il est toujours dangereux, dans les arts, de

(1) Il en est de même du *Bourgeois gentilhomme*; mais la cérémonie burlesque du *Mamamouchi* tient lieu de quatrieme acte et de petite piece, et la comédie n'est pas plus longue qu'une autre.

trop dépasser les mesures qu'une longue expérience a proportionnées aux objets. Une piece de trois heures et demie est trop longue pour soutenir toujours l'attention. Je vis quatre fois les *Noces de Figaro*, et quatre fois les trois premiers actes me firent le même plaisir, hors la scene de la reconnaissance. Dans les deux derniers, l'infériorité est si sensible, que la piece tomberait si l'intérêt en était le mobile. Mais quoi qu'en dise l'auteur dans sa préface, et très-heureusement pour lui, c'est la curiosité seule qui soutient cette machine compliquée, et alors le remplissage, les scenes de mots, les fêtes de noces, les petits jeux de théâtre font gagner du tems et peuvent passer dans l'attente du dénoûment : ils impatienteraient à l'excès si l'unité d'action et d'intérêt s'était emparée des esprits dans les premiers actes. Si les préfaces mêmes de l'auteur ne montraient un homme peu versé dans la poétique du théâtre, et qui emploie tout son esprit à s'en faire une pour ses pieces, on ne concevrait pas qu'il ait pu imaginer que *le plus véritable intérêt se porte ici sur la comtesse.* De quel *intérêt* veut-il parler? S'il pouvait y en avoir, ce ne pourrait être dans le fait que celui de son *goût naissant* pour le page Chérubin; mais l'auteur lui-même est loin de l'entendre ainsi. Quels efforts ne fait-il pas dans sa préface pour nous persuader que cette *bienveillance pour un enfant son filleul n'est qu'un pur et naïf intérêt sans conséquence, un intérêt sans intérêt*, et qu'il n'y a pas le moindre reproche à faire à la comtesse, *la plus vertueuse des femmes et l'exemple de son sexe!* Il est pourtant vrai que *ce léger mouvement dramatique, qui la met un moment aux prises avec ce goût naissant qu'elle combat*, l'occupe et la domine depuis le commencement de la piece jusqu'à la fin, depuis

l'instant où elle s'empare du *ruban qui ne la quittera plus*, qu'elle porte *dans son sein*, parce qu'il a été au bras du page, jusqu'à celui où elle le jette, parce que le Chérubin, léger comme un page, vient d'être surpris pour la seconde fois avec Fanchette. Je conçois bien qu'une passion de cette nature (et c'en est bien une très-caractérisée en paroles et en actions) n'est pas d'une femme *la plus vertueuse des femmes et le modele de son sexe;* et qu'on a pu, sans être trop rigoriste, se récrier sur l'*indécence* d'un pareil *amour*. Mais puisque l'auteur nie absolument l'*amour* pour écarter l'*indécence*, il est clair que ce n'est pas là que peut être cet *intérêt qui se porte sur la comtesse.* Il reste celui que l'on peut prendre à une jeune et tendre épouse abandonnée d'un époux qu'elle adore, et c'est en effet celui-là que Beaumarchais veut que l'on aperçoive dans sa piece. Mais franchement il n'est que dans sa préface, et c'est traiter le lecteur comme Figaro traite Basile, que de nous faire accroire que la tendresse conjugale occupe la comtesse quand elle a véritablement la tête remplie, et l'on pourrait dire tournée, du petit page. Qu'elle soit piquée des projets du comte sur la Suzanne, et qu'elle cherche à les déjouer, c'est ce qui est tout naturel à une femme indifférente, et la comtesse peut fort bien être jalouse du comte sans en être encore amoureuse, comme il est jaloux d'elle sans en être encore épris, toutefois avec les nuances différentes du caractere et du sexe. C'est précisément ce que l'on voit ici, et il est trop certain que personne ne pense à s'apitoyer sur l'*abandon* de cette comtesse, qui passe son tems à faire l'amour avec son page. Il n'y a donc, je le répete, d'autre intérêt que celui de la curiosité; mais il suffit dans une piece à événemens, et l'auteur ayant à fournir une longue

carriere, s'est rejeté pour cette fois dans tout le fracas des *journées* espagnoles; il a multiplié les acteurs, les épisodes, les incidens, les surprises, ressources nécessaires de ce genre qui était le sien, et qu'il a bien connu. Il l'a traité avec art dans les premiers actes : au premier, la scene du page sur le fauteuil; au second, celle où il saute par une fenêtre; au troisieme, celle de l'audience; tout cela est bien ménagé, plein de mouvement sans trop d'embarras, et forme un spectacle très-amusant. Il n'en est pas de même des deux derniers. Le quatrieme est sans action : hors le billet du rendez-vous donné au comte par Suzanne tandis qu'il lui arrange sur la tête le bouquet nuptial, tout le reste est rempli par la fête du château et du village, et par la querelle très-insipide entre Basile et Figaro. Mais cet acte se termine par un trait d'un fort bon comique, quand Figaro, qui se vantait d'*une philosophie imperturbable* sur la jalousie, qui appelait la jalousie *un sot enfant de l'orgueil, la maladie d'un fou*, est tout à coup pétrifié à la fausse apparence d'une infidélité de Suzanne : *ce que je viens d'entendre, je l'ai là comme un plomb*. Voilà de la vérité, voilà bien la nature. Mais à quel excès l'une et l'autre est violée dans le monologue du cinquieme! Quel amas des plus révoltantes invraisemblances dans toutes les scenes nocturnes de ce dernier acte, où personne n'est reconnu de personne, sans autre artifice que celui qu'indique l'auteur, de *déguiser sa voix!* Oui, l'on déguise sa voix au bal masqué, au moyen d'une voix toute factice; mais on n'a pas celle d'autrui, qu'on ne saurait se donner. Quoi! le comte prendra la voix de sa femme pour celle de Suzanne, lui qui connaît parfaitement toutes les deux! Figaro, qui a l'oreille si fine, s'y méprendra de même, et dans

un dialogue prolongé ! quelle extravagance ! Et ce Figaro, qui a tant d'esprit dans les affaires des autres, en a si peu dans les siennes, que, malgré les avis de sa mere Marcelline, et sans se donner le tems de rien examiner sur ce prétendu rendez-vous de Suzanne avec le comte, rendez-vous tout semblable à celui qu'il a concerté lui-même le matin, il s'en va comme un fou rassembler Bartholo, Basile, Antonio, et jusqu'à Bridoison, pour surprendre sa fiancée en flagrant délit avec son maître ! Il va se faire moquer de tous ceux dont il s'est tant moqué : et qu'en peut-il espérer, si ce n'est de perdre une riche dot, et de se faire peut-être assommer par un homme aussi *violent*, aussi brutal que le comte Almaviva ? Pauvre Figaro ! dira-t-on qu'il a perdu la tête ? Dans un premier mouvement, fort bien ; mais il a eu tout le tems de la réflexion ; mais il s'est rendu et avec joie aux sages remontrances de Marcelline, et l'on ne dit pas même pourquoi il est retombé dans son accès de jalousie folle : tout ici est également faux et forcé. Et Almaviva, qui fait la même sottise, qui assemble toute sa maison dans le jardin, au milieu de la nuit, pour arrêter *l'infame qui le déshonore !* Almaviva, qui croit fermement que sa femme vient d'entrer dans un pavillon pour se jeter dans les bras, de qui ? de Figaro ! Almaviva, tel qu'on nous l'a peint, être si grossierement dupe ! Il a bien raison de dire ensuite : *Ils m'ont traité comme un enfant ;* mais lui sied-il d'être cet *enfant*-là ? Tout cela, il faut le dire, fait pitié ; et quand on rapproche tant de fautes de tous les éloges que l'auteur se prodigue à lui-même, aussi inconcevables que les jeux de cette lanterne magique qui fait le dénoûment de sa piece, on n'est pas plus tenté d'excuser l'ouvrage que l'auteur.

Encore, s'il ne donnait sa *Folle journée* que

pour ce qu'elle est! Mais il a soin de nous avertir que ce titre n'était qu'un leurre; il se moque de ceux qu'il a su dérouter par *la grande influence de l'affiche*, *influence* sur laquelle il veut *faire un ouvrage*. Il veut qu'on se prosterne devant *la profondeur de sa morale et de ses aperçus;* il ne voit dans ses censeurs que des ennemis, des envieux, des calomniateurs, et surtout des *grands*. Oh! c'est trop: sans être rien de tout cela, on pouvait assurément trouver une foule de defauts dans sa fable, où il n'en reconnaît pas un seul. Je lui disais un jour que, quoiqu'il y eût beaucoup d'esprit dans ses *Noces de Figaro*, il en avait fallu moins pour les composer que pour les faire jouer, et tout en riant il en convint à peu près: c'était lui accorder deux sortes d'esprit au lieu d'un; mais quant à celui de se juger soi-même, je ne sais si personne en a jamais été plus loin.

Ce grand monologue de quatre pages, sur lequel je me promettais bien de revenir, est d'abord une monstruosité en théorie dramatique. Il est d'une impossibilité morale que Figaro, furieux et presque aliéné de jalousie, s'asseye sur un banc pour y faire le narré le plus travaillé à sa maniere, de l'histoire entiere de sa vie, depuis sa naissance jusqu'à cette nuit où il attend sa perfide Suzanne. A qui s'adresse cette longue histoire? aux arbres et aux échos assurément, car ce ne saurait être aux spectateurs; et quand ce serait à ceux-ci, qui jamais s'est avisé de faire à soi ou aux autres un pareil résumé dans le moment de surprendre une maîtresse, une fiancée en rendez-vous de nuit, dans un moment où l'on n'a jamais, où jamais on ne peut avoir qu'une seule idée? Je n'oublierai pas dans quel étonnement me jeta ce monologue qui dura au moins un quart d'heure; mais cet étonnement

changea bientôt d'objet, et le morceau était extraordinaire sous plus d'un rapport. Une grande moitié n'était que la satyre du gouvernement : je la connaissais bien; je l'avais entendue, mais j'étais loin d'imaginer que le gouvernement pût consentir à ce qu'on lui adressât de pareilles apostrophes en plein théâtre. Plus on battait des mains, plus j'étais stupéfait et rêveur. Enfin, je conclus à part moi que ce n'était pas l'auteur qui avait tort; qu'à la vérité le morceau, là où il était placé, était une absurdité incompréhensible; mais que la tolérance d'un gouvernement qui se laissait avilir à ce point sur la scene, l'était encore bien plus, et qu'après tout Beaumarchais avait raison de parler ainsi sur le théâtre, n'importe à quel propos, puisqu'on trouvait à propos de le laisser dire.

C'était en 84, peu d'années avant la révolution; et quoiqu'alors personne n'y songeât, les gens capables de penser et de prévoir, soit ceux de ce tems, soit ceux du nôtre, pouvaient et peuvent aujourd'hui mettre à profit les réflexions que doit faire naître ce monologue, trop long pour être transcrit ici, mais qui sera toujours curieux à relire. Je me borne à quelques lignes qui ne se rapportent même pas aux conséquences politiques dont je viens de parler, mais seulement à la disconvenance inouie de ce langage avec la situation. « Forcé de parcourir la route » où je suis entré sans le savoir, comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant » de fleurs que ma gaîté me l'a permis; encore » je dis ma gaîté, sans savoir si elle est à moi » plus que le reste, ni même quel est ce *moi* dont » je m'occupe : un assemblage informe de parties inconnues, puis un chétif être imbécille; » un petit animal folâtre; un jeune homme ardent au plaisir, ayant tous les goûts pour

» jouir, faisant tous les métiers pour vivre, » maître ici, valet là, selon qu'il plaît à la » fortune; ambitieux par vanité, laborieux » par nécessité, mais paresseux avec délices; » orateur selon le danger, poëte par délassement, » musicien par occasion, amoureux par folles » bouffées; j'ai tout vu, tout fait, tout usé, etc.»

J'avais tort de dire qu'il remontait à sa naissance; il remonte plus haut, jusqu'au ventre de sa mere, afin de n'omettre aucune des époques de la nature humaine. Voilà bien le *Figaro philosophe;* mais dans la fin de la période, il y a du *Figaro-Beaumarchais*. On voit quel chemin avait fait cette *philosophie* du siecle pour amener ce *moi* de pyrrhonien jusque dans une comédie, cette métaphysique mêlée à la bouffonnerie!.... Il y aurait trop à dire; mais que ne donnerais-je pas pour que Moliere eût entendu ce monologue, et pour entendre ensuite Moliere sur les progrès dont l'art dramatique est redevable à *notre philosophie!*

Celle de Beaumarchais, qui prétendait surtout être *morale*, s'indigne des reproches d'*immoralité* que l'on faisait à ses *Noces de Figaro.* Mais je ne sais si là-dessus lui-même était de bonne foi : je ne crois pas qu'il se fît encore cette illusion. Il avait vu avec perspicacité ce que le gouvernement et l'esprit public l'encourageaient à hasarder; que l'un, pour se donner un air de *philosophie*, puisqu'enfin c'était la mode, ne trouverait pas trop mauvais qu'on le gourmandât, et en savait assez peu pour croire s'honorer en se laissant insulter; que l'autre, soulevé contre la vanité des grands, desirait qu'on les humiliât d'autant plus, qu'ils avaient eux-mêmes très-imprudemment renoncé à leur véritable dignité pour se mettre au rang des *philosophes* qui se moquaient d'eux : de là ces

sarcasmes contre l'ignorance des magistrats et des hommes en place, contre l'ineptie des ministres, *donnant à un danseur l'emploi qui demandait un calculateur* : de là ce tableau burlesque de la science diplomatique, tracé par Figaro devant son maître Almaviva nommé ambassadeur, qui se contente de lui répondre *qu'il n'a défini que l'intrigue et non pas la politique*, quoiqu'en effet il n'ait rien *défini*, et qu'il n'ait fait qu'une caricature aussi insensée qu'indécente. Ce ton de détraction universelle sur ce qui n'est point fait pour être livré à la risée publique, et ne l'avait jamais été depuis Aristophane, devait plaire à l'esprit français d'alors; et quoique tout cela fût d'ailleurs un placage étranger au dialogue, et contraire aux principes de l'art, Beaumarchais avait fort bien jugé que le public était mûr pour ce genre de satyre, au point de ne pas même exiger l'à-propos, le bon sens ni le goût. Il n'avait pas calculé moins juste sur la dépravation des mœurs; il voyait que depuis long-tems les femmes ne se piquaient plus guere que d'être *desirables* et de se faire *desirer*; qu'il ne s'agissait plus pour elles d'être *honnêtes*, mais *sensibles*; et afin qu'on ne se méprît pas à ce genre de *sensibilité*, *le plaisir et les jouissances* faisaient le fond des conversations avec des détails si savans, qu'il semblait que la société ne voulût rien laisser au tête-à-tête, comme aujourd'hui, par un progrès ultérieur et révolutionnaire, les femmes qui ont appris de la *philosophie* que *la pudeur n'était point un sentiment naturel*, en sont venues à s'habiller sans se vêtir, grâces aux tissus légers qui, en dessinant les formes de leur sexe, ne refusent aux yeux que la nudité absolue, et, comme au climat de l'équateur et des tropiques, la promettent en un clin-d'œil. Nous étions pourtant éloignés encore de ce dernier terme

quand Beaumarchais imagina son joli rôle de Chérubin, très-joli assurément, et d'autant plus qu'il ne peut être joué que par une jolie fille en trousse de page; rôle très-neuf, qui montra pour la premiere fois sur le théâtre ce premier instinct de la puberté dans un adolescent de treize à quatorze ans, *jeune adepte de la nature*, qui en est *aux premiers battemens du cœur, vif, espiégle et brûlant* : c'est ainsi qu'on nous le représente dans la préface, et c'est aussi ce qu'il est dans la piece. L'auteur *a choisi ce moment*, dit-il, *pour que son page obtînt de l'intérêt sans forcer personne à rougir ; ce qu'il éprouve innocemment, il l'inspire de même.* J'avoue que ce *moment* est d'un *intérêt* très-chatouilleux : *innocent*, c'est autre chose. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'on n'avait pas cru permis jusque-là d'essayer sur la scene cet *intérêt* qui, à cet âge, n'est proprement dans notre sexe que le premier attrait vers l'autre. On avait senti que, dans cet attrait purement physique, il ne pouvait encore entrer rien de *moral* ni par conséquent rien de *décent*. Au contraire, on avait cru pouvoir montrer sans indécence de très-jeunes filles avec leurs jeunes penchans, par cette raison très-bien entendue, que si le premier besoin du très-jeune homme est de jouir, le premier de la jeune fille est de plaire et d'aimer. S'il y a quelque chose de pur dans l'amour, c'est sans contredit le premier sentiment d'une vierge de 13 à 14 ans. Beaumarchais, qui connaissait de reste cette différence, a feint de l'oublier dans sa préface, mais s'en est parfaitement souvenu dans sa piece. Le page *innocent* sait très-bien *s'enfermer avec Fanchette*, se trouver seul avec Suzanne pour l'*embrasser*; et s'il ne fait que des romances pour la comtesse, c'est qu'elle est si *imposante !*.... Il a un tel besoin d'amour,

qu'il *en parle* même à la duegne Marcelline : *N'est-ce pas une femme, une fille ?* Ce sont ses paroles : elles sont claires. Il est clair qu'il n'y a qu'*une femme, une fille* qui puisse lui apprendre ce qu'il brûle de savoir ; mais il n'en sait pas mal déjà, puisqu'il fait beaucoup valoir sa *discrétion* sur tout ce qu'il voit et entend autour de lui. Si la comtesse elle-même le regardait comme *un enfant*, elle ne serait pas si *altérée*, si *émue* avec lui, et même loin de lui. Si le comte le regardait comme *un enfant*, il n'en serait pas *jaloux* au point de remarquer cette *altération*, cette *émotion*, au point de vouloir *tuer* cet *enfant* parce qu'il est enfermé avec la comtesse. Qu'aurait-il dit s'il eût vu la scene de la toilette, le page aux pieds de sa marraine qui *lui essuye les yeux avec son mouchoir ?* sa camariste, qui fait remarquer à sa maîtresse *comme il est joli, comme il a le bras blanc, plus blanc que le sien en vérité*, toutes les agaceries de Suzanne, toutes les douceurs de la comtesse ? Ce charmant page entre ces deux charmantes femmes occupées à le déshabiller et à le rhabiller est un tableau de l'Albane, et rien n'a autant contribué à faire courir aux représentations de *Figaro*. Quant à la *décence*, si l'on veut s'assurer de ce qu'en pensait l'auteur lui-même, malgré tous les cris qu'il affecte de faire entendre à ce sujet, on en peut juger par le persiflage qu'il mêle à ses déclamations. Il trace ironiquement le portrait d'un siecle corrompu, auquel il ne se flatterait pas de persuader *l'innocence de ses impressions*, et ce siecle est bien le nôtre, comme il veut qu'on le croie. Il ajoute sur le même ton : *N'ai-je pas vu nos dames dans les loges aimer mon page à la folie ? Que lui voulaient-elles ? Hélas ! rien.* Cette apologie dérisoire n'est pas mauvaise en un sens ; elle signifie ce que l'au-

teur n'a pas osé dire crûment : « De quoi vous » plaignez-vous? Il vous sied bien d'être si sé- » veres dans vos censures, quand *vous êtes si* » *sensibles dans les loges!* Ne condamnez pas » l'auteur qui vous a servies à votre goût. Tout » consiste aujourd'hui à porter l'*indécence* aussi » loin qu'il est possible, pourvu qu'elle ne soit » pas *de mauvais ton*. L'on ne demande plus au » vice que du charme et de l'esprit; et qu'ai-je » pu faire de mieux, que de le montrer dans » toute sa séduction, naissant dans cette igno- » rance curieuse du premier âge, que nous » sommes convenus de prendre pour de l'*inno-* » *cence?* »

Quelle *innocence!* L'auteur était dans le secret, puisque dans la troisieme partie de son *Figaro*, le premier fruit de cette *innocence* est de donner au comte Almaviva un fils de son page Chérubin. On aurait pu dire à Beaumarchais : « Vous êtes en droit de vous moquer ici » du public et des magistrats, lorsqu'en ne ces- » sant de courir à votre piece on ne cesse de » crier qu'elle est *indécente et immorale*. Mais » vous n'avez rien à répliquer à la raison et à » l'honnêteté, qui vous diront qu'ils ont tort et » vous aussi ; que si l'*indécence* est dans les » mœurs publiques, ce n'est pas un titre pour » la mettre sur le théâtre, parce qu'en morale » on ne justifie pas un tort par un autre, ni le » mal par le mal. Cessez donc de nous vanter la » *morale* de vos pieces : on en peut tirer du vice » et même du crime : qui en doute? Et pour- » tant il est contraire aux principes de l'art, qui » sont ceux du bon sens, de présenter le crime » sur la scene pour le couronner, et le vice pour » le faire aimer. Vous êtes logicien dans vos » Mémoires, mais vous n'êtes que sophiste dans » vos préfaces : d'où je conclus seulement que

» vos procès valaient mieux que vos pieces. »

Je ne m'arrête pas à une autre espece d'*indécence ;* une Marcelline qui, d'un côté, reproche à Bartholo, son ancien maître, de ne pas vouloir l'épouser après lui avoir fait un enfant, et qui d'un autre côté réclame une promesse de mariage achetée de Figaro pour deux mille piastres; ce Bartholo qui, lorsque Marcelline reconnaît son fils dans Figaro, *ne veut pas être le pere d'un pareil garnement*, etc. Ce sont là, à dire vrai, des scenes de corps-de-garde; et Basile, l'honnête entremetteur du comte auprès de Suzanne, et qu'elle-même appelle *agent de corruption*, fait très-ouvertement un métier que je ne me rappelle pas d'avoir vu sur la scene française. Mais cette sorte d'*indécence* n'est pas dangereuse, et, quoique grossiere, la *grosse gaîté* de l'auteur (car elle l'est aussi quelquefois) fait passer le tout ensemble.

Cette gaîté de style et de dialogue est comme celle des préfaces : il y a autant de mauvais goût que d'esprit, c'est-à-dire, beaucoup de l'un et de l'autre. Dès la premiere scene, ce sont de vieilles plaisanteries *sur le front* des maris, auxquelles l'auteur mêle un peu de jargon pour les déguiser. « Ma tête se *ramollit de surprise*, et » mon front *fertilisé*..... — Ne le frotte donc » pas. — Quel danger? — *S'il y venait un petit* » *bouton, des gens superstitieux*..... » Figaro et sa Suzanne devraient être au dessus de pareilles niaiseries. Et cette Suzanne, qui doit être à Londres l'*ambassadrice de poche* pendant que son mari sera *casse-cou politique !* J'entends bien le second; mais pour le premier, l'auteur n'a sûrement pas dit ce qu'il voulait dire; le mot lui a manqué. « Y a-t-il long-tems que Monsieur » n'a vu la figure d'un fou? — Monsieur, en ce » moment même. — Puisque mes yeux vous

» servent si bien de miroir, étudiez-y l'effet de » ma prédiction : si vous faites mine d'*approxi-* » *mer* Madame...... — Un musicien de guin- » guette. Un postillon de gazette. — Cuistre » d'oratorio. — Jockei diplomatique. — Disant » partout que je ne suis qu'un sot. — Vous me » prenez donc pour un écho, etc. » Etait-ce la peine de contourner avec tant d'efforts ces injures en épigrammes, pour que Basile et Figaro eussent l'air de faire de l'esprit en se querellant? Ce cliquetis de quolibets ne vaut sûrement pas ce qu'il a coûté. Mais en revanche Beaumarchais a beaucoup de mots, beaucoup de sentences qui ne lui coûtent rien; car il les prend partout, et apparemment il en tenait registre quand il lisait. « Un grand seigneur nous fait » toujours assez de bien quand il ne nous fait » pas de mal. » Mot à mot dans l'*Art de désopiler la rate*, recueil où se pourvoient volontiers les gens à bons mots. « Mettez-vous à ma » place. — Je dirais de belles sottises. — Vous » n'avez pas mal commencé. » — Rien n'est plus connu que ce dialogue; il est du siecle passé, et recueilli partout. Quelque chose de plus connu encore, ce sont ces vers de l'*Amphitrion :*

La faiblesse humaine est d'avoir
Des curiosités d'apprendre
Ce qu'on ne voudrait pas savoir.

Pourquoi nous redire en prose : « Quelle rage » a-t-on d'apprendre ce qu'on craint toujours » de savoir? Le vent qui éteint une lumiere » allume un brasier. » Vieux proverbe mis en vers il y a long-tems, et Figaro devrait les laisser à Basile qui du moins y met des *variations*. — « Un art dont le soleil s'honore d'éclairer les » succès. — Et dont la terre s'empresse de cou-

» vrir les bévues. » Cette plaisanterie tout aussi usée ne valait pas qu'on l'amenât ainsi par une platitude emphatique qu'on fait dire à Bartholo qui n'est pas un sot, et qui surtout ne songe pas à faire des phrases avec un soldat pris de vin, c'est entasser les disconvenances, et pourtant cette faute est dans *le Barbier*, où l'auteur a été beaucoup plus sobre qu'ailleurs de ces sortes d'écarts. Mais en général il avait, comme *philosophe*, la manie des phrases et des maximes, et celle des quolibets et des rébus, comme plaisant et facétieux. Cette double affectation rend son dialogue beaucoup plus vicieux que son style ne l'est par les incorrections de langage. Trop souvent on voit Beaumarchais arriver de loin pour se mettre à la place du personnage, et placer, n'importe comment, sa phrase ou son mot : en voici un exemple sur vingt autres tout aussi marqués. Figaro fait des sermens de fidélité à sa Suzanne; elle l'interrompt. « Oh! tu vas exa-» gérer : dis ta bonne vérité. — Ma vérité la » plus vraie. — Fi donc, vilain! en a-t-on plu-» sieurs? On ne voit pas trop à quoi revient cette réprimande de Suzanne, ni pourquoi elle se rend si difficile sur cette *vérité la plus vraie*, expression qui est bien de Figaro amoureux. Mais la réponse de celui-ci fait voir tout de suite pourquoi Suzanne lui fait cette mauvaise chicane. « Oh que oui! Depuis qu'on a remarqué » qu'avec le tems vieilles folies deviennent sa-» gesse, et qu'anciens petits mensonges assez » mal plantés ont produit de grosses, grosses » vérités, on en a de mille espece, et celles qu'on » sait sans oser les divulguer, car toute vérité » n'est pas bonne à dire; et celles qu'on vante » sans y ajouter foi, car toute vérité n'est pas » bonne à croire; et les sermens passionnés, les » menaces des meres, les protestations des bu-

» veurs, les promesses des gens en place, le der-
» nier mot de nos marchands, cela ne finit pas.
» Il n'y a que mon amour pour Suzon, etc. »
L'amour revient d'un peu loin : Figaro, ou plutôt Beaumarchais, a fait du chemin pour le retrouver. Je ne dis rien de l'espece de *philosophie* enveloppée dans ce bavardage sur les *anciens petits mensonges* et les *grosses, grosses vérités*. Il n'y a pas plus de bon sens que de bon goût dans tout ce fatras, et la fin est encore une de ces vieilleries qu'on a retournées de cent façons. Mais à quel point tout cela est hors de place! Il n'y a, comme je l'ai dit, qu'un personnage de convention, tel que ce Figaro, qui puisse allier tant de disparates. Il vient de babiller en *philosophe*, mais il est poëte aussi, et c'est comme poëte qu'il dit à Suzanne : « Per-
» mets donc que, prenant l'emploi de la Folie,
» je sois le bon chien qui mene cet aimable
» aveugle qu'on nomme Amour *à ta jolie mi-*
» *gnone porte*. » C'est comme diseur d'apophtegmes et de bons mots, qu'il dit : « Quand
» on cede à la peur du mal, on ressent déjà le
» mal de la peur...... La difficulté de réussir n'a
» fait qu'ajouter à la nécessité d'entreprendre... »
et tous les adages de cette espece. Passons-les donc à Figaro, bavard comme un barbier bel-esprit; mais je ne passe pas à Figaro-Beaumarchais de répandre la même bigarrure sur tous les personnages. Que l'amoureux Chérubin fasse une romance à l'espagnole, fort bien; mais quand il folâtre avec Suzanne, qu'il lui prend des rubans et des baisers, et tourne avec elle autour d'un fauteuil, ce n'est pas le moment de faire de la poésie et de la phrase, comme celles-ci : « *Et tandis que le souvenir de ta belle maî-*
» *tresse attristera tous mes momens, le tien y*
» *versera le seul rayon de joie qui puisse amuser*

» *mon cœur.* » Que Figaro se pique d'être grammairien, quoique son langage soit souvent baroque, et qu'en se servant des termes didactiques il les estropie par fois, je le lui pardonne. Mais je ne pardonne pas à Bartholo, tout docteur qu'il est, de raffiner sur la grammaire, quand il est enragé contre le barbier, qu'il reconnaît pour un agent du comte; *métier qui lui fera une jolie réputation*, ajoute-t-il. « Je la soutiendrai, » *Monsieur*, » répond le fier barbier; sur quoi le docteur lui réplique avec une finesse dont il paraît se savoir tant de gré, qu'elle lui fait oublier toute sa colere : *Dites que vous la supporterez.* Voilà un synonyme bien placé! Il vaudrait mieux donner, comme on dit, *un soufflet à Despautere*, que d'en donner un pareil à la nature. Enfin, il n'y a pas jusqu'à l'ivrogne Antonio qui ne débite des sentences, même quand il est pris de vin. « Tu boiras donc toujours? — Boire « sans soif et *faire l'amour en tout tems*, il n'y » a que ça qui nous distingue des autres bêtes. » *Des autres bêtes* est très-plaisant, et si Antonio s'arrêtait *à boire sans soif*, cela serait fort bon; mais *faire l'amour en tout tems*, ce rapprochement très-*philosophique* est un peu fort pour *Antonio.* La charmante Suzanne, dont le rôle est un des plus naturels de la piece, n'échappe pas non plus tout-à-fait au goût de la phrase. C'est elle qui dit à sa maîtresse : « Le jour du » départ sera *la veille des larmes.* » Il m'est impossible de mettre cette simple métaphore sur le joli minois de la camariste. Encore si elle disait *la veille du plaisir*, son imagination pourrait aller jusque - là; mais *la veille des larmes!* ce n'est pas elle qui peut figurer ainsi son langage. Que dire encore d'Almaviva, qui débite tout seul cette sentence en métaphore? « Dans le » vaste champ de l'intrigue il faut tout cultiver,

» jusqu'à la vanité d'un sot. » Excellent pour Beaumarchais, qui parlait d'après l'expérience; mais Almaviva, qui est *dans le vaste champ de l'intrigue* pour empêcher le mariage d'un concierge avec une femme-de-chambre, ce qu'il peut empêcher d'un seul mot!

Si j'ai un peu détaillé ce genre de fautes, c'est d'abord parce qu'elles sont plus contagieuses dans un style séduisant, plein de vivacité, plein de feu, tel que celui de Beaumarchais; et puis, quel moyen d'être indulgent pour un écrivain qui se vante le plus de ce qu'il est le moins? Il est si éloigné de se reconnaître dans ses personnages, qu'il jure par *le dieu du naturel*, que *si par malheur il avait un style, il s'efforcerait de l'oublier quand il fait une comédie; il évoque ses personnages; il écrit sous leur dictée rapide, etc.* Point du tout, M. de Beaumarchais: les invocations et les évocations n'y font rien, et n'en imposent qu'aux sots. Vous n'avez pas la boufissure monotone de Diderot votre *maître*, mais vous avez dans vos préfaces un peu de son charlatanisme; et quoique aussi gai qu'il est triste, aussi léger qu'il est lourd, vous ne laissez pas de céder comme lui à la tentation de figurer en personne là où il n'y a point de place pour vous. Cette disconvenance, très-blâmable partout, est inexcusable au théâtre. Je voudrais qu'il y eût au spectacle quelques hommes de sens, distribués en différens endroits de la salle, et autorisés à crier *l'auteur* chaque fois qu'il s'aviserait de parler au lieu de l'acteur. Il se pourrait que de cette façon *l'auteur* fût appelé encore plus souvent qu'il ne l'est aujourd'hui, et ce n'est pas peu dire; mais ce serait du moins avec plus de profit et pour son instruction.

Faut-il parler de *Tarare*? Comme opéra, ce n'est pas trop la peine. C'est, je crois, le seul

ouvrage sans esprit qui soit sorti de la plume d
Beaumarchais. Législateur dans sa préface
comme de coutume, il donne son *Tarare* comm
l'effet d'un nouveau systême de mélodrame, qu
doit perfectionner la musique théâtrale et banni
l'ennui de l'opéra. Toutes ces promesses étaien
magnifiques, et le nom de *Tarare*, si conn
par le conte d'Hamilton, promettait du singu
lier, et excitait une curiosité et une attente qu
la piece ne soutint pas. La fable, tirée d'u
conte oriental, et bonne toute au plus pour *l*
Mille et une Nuits, n'est qu'extravagante sur
scene, et la versification est l'amalgame le pl
hétéroclite de la platitude et du phébus. Ce n'e
pas là ce qu'il y a de nouveau dans cet ouvrag
et le mélange du noble et du bouffon ne l'éta
pas plus, puisqu'il régnait à l'opéra, jusqu'à c
que les chefs-d'œuvre de Quinault l'eusse
épuré. Mais ce qui est neuf sans contredit, c'est
grande idée philosophique qui couronne l'ou
vrage (à ce que dit la préface), *et qui même l*
fait naître; c'est l'inexplicable prologue où el
est exécutée. *Tarare* est de 87, deux ans avant
révolution : il y est fort question de *la touchan*
égalité, de *l'accord politique entre les brames et l*
soudans, etc. Sans la date, il y aurait belle matie
à rire, surtout du prologue, qui est vraiment u
œuvre de démence. Mais sous ce rapport *la ph*
losophie du dix-huitieme siecle le réclame à jus
titre, et c'est là que nous verrons comment el
est parvenue à faire éclore du cerveau d'u
homme de beaucoup d'esprit ce qu'on croira
n'avoir jamais pu sortir que de la tête d'un fo.
Cet opéra ne tardera pas à être oublié; mais o
se souviendra long-tems du prologue, comm
on se souvient du *Voyage dans la Lune*, de C-
rano.

P. S. Il faut encore, pour compléter cet a-

ticle de la comédie, dire un mot de deux auteurs morts dans ces dernieres années, de Bievre, et Rochon. Je ne sais si une piece du premier, *le Séducteur*, a été reprise; mais je sais qu'elle eut du succès à Paris dans sa nouveauté, quoiqu'elle n'en eût point eu à la cour, et je crois que c'est la cour qui avait raison. La versification mérite de l'estime à quelques égards; le drame n'en mérite aucune : il est mal conçu et mal composé; ce n'est autre chose qu'une mauvaise copie du *Lovelace* de Richardson, et du *Cléon* de *Gresset*. C'est d'après ce dernier que le marquis (*le Séducteur*) rompt le mariage du jeune d'Armance avec Rosalie; mais ce qui est fort bien arrangé dans *le Méchant*, ce qui même, comme on l'a vu, en est la partie vraiment comique, est ici dans l'avant-scene, et les effets que l'auteur a voulu en tirer sont invraisemblables. Un pere de famille ne reçoit pas si facilement dans sa maison un jeune homme qui a recherché sa fille, et qui, *au moment de signer*, a disparu sans énoncer aucun motif, aucun prétexte d'une conduite si injurieuse et si mal-honnête. On ne le reçoit point *avec un air froid*; on ne l'admet qu'introduit par le repentir; et ici l'on n'est sûr de celui de d'Armance qu'au cinquieme acte; jusque-là il est toujours l'ami du marquis, dont les mauvais conseils, lui ont fait commettre une faute qu'on ne pardonne point quand l'amour nous la reproche. C'est d'après la fuite de Clarisse dans Richarson, que *le Séducteur* concerte avec Zéronès, son agent, la scene où il veut engager Rosalie à s'évader de la maison paternelle, et vient presqu'à bout de l'y déterminer. Mais tous les ressorts de Lovelace, en cette occasion, sont justes et bien préparés : tous ceux du marquis sont frêles et faux. Clarisse a pour Lovelace un goût de préférence, et une

aversion décidée pour l'homme qu'on veut lui faire épouser de force. Sa démarche, surtout dans les circonstances du moment, telles que Lovelace a su les ménager, n'a rien que de très-concevable. Il n'en est pas de même de Rosalie; elle n'aime ni n'estime le marquis ; elle aime d'Armance. La menace du couvent ne peut lui inspirer l'effroi que Solmes inspire à Clarisse : elle-même, quelques heures auparavant, projetait de s'y retirer ; et d'ailleurs son pere Orgon n'en a parlé que dans un moment d'humeur, et n'est rien moins qu'un Harlove. Ce n'est point là une situation où l'on puisse convenablement proposer une évasion nocturne à une jeune personne bien née, sur qui l'on n'a obtenu encore aucune espece d'ascendant (il s'en faut de tout), et à qui l'on parle pour la premiere fois. La lettre supposée de la mere du marquis n'est pas une meilleure invention, et n'excuse point Rosalie, qui n'a pas d'autre motif pour venir de nuit au bout du jardin attendre la voiture promise. On va chercher un asile chez la mere de l'amant qu'on veut épouser, soit ; et encore faut-il pour cela qu'il ny ait pas d'autre parti à prendre; mais on ne prend point ce parti-là sans avoir d'amour. L'auteur veut nous faire croire que Rosalie a *perdu la tête ;* mais on ne la perd pas pour si peu de chose, à moins d'être un peu imbécille, et Rosalie ne le paraît pas dans la scene avec le marquis, quoiqu'elle y paraisse faible et crédule sur ce qui intéresse son amour pour d'Armance et son amitié pour Orphise. Toute cette machine d'emprunt ne vaut rien, absolument rien, et c'est pourtant la piece entiere, au moins dans les deux derniers actes; car dans les trois premiers il n'y a pas apparence d'action ; ce qui est encore un défaut très-grave. Nulle marche, nulle progression, nulle préparation pendant

ces trois actes; tout est sacrifié aux développemens du rôle principal, *le Séducteur*, et les ressemblances et les réminiscences du *Méchant* ne sont pas favorables à ce rôle, auprès des amateurs qui ont de la mémoire et de l'oreille. Tous les autres personnages, hors celui d'Orphise qui du moins est raisonnable, semblent avoir été réduits à la nullité, ou même à l'ineptie pour relever *le Séducteur* : une Mélise qui au premier mot se croit aimée d'un homme tel que le marquis, quoiqu'elle ne soit pas donnée pour une folle, et qu'elle soit sur le point d'épouser un honnête homme qu'elle aime : ce Damis, cet honnête homme, qui vient trouver le marquis pour se battre avec lui, et qui se trouve tout à coup subjugué par le plus frivole persiflage, dont on ne peut être dupe sans être un sot. Orgon l'est du moins, lui, dans toute la force du terme : il s'est mis en tête d'être *philosophe*, pour n'être plus *occupé que de lui seul*, et il a pour maître de *philosophie* cet ancien valet du marquis, ce Zéronès, que son maître a introduit dans la société à titre de *philosophe*, autre imitation du *Charondas* de la piece de M. Palissot, et qui est loin de valoir l'original; ce qui prouve que la distance est encore assez grande entre le médiocre et le mauvais. Il n'y a de remarquable en ce rôle de Zéronès, que l'intention de l'auteur qui avait le courage, alors assez rare, d'attaquer nos *philosophes*. Il avait même assez bien aperçu leur principal caractere, l'orgueil de l'immoralité, étayé de l'orgueil des mots.

Il sait, grâce à mes soins, que celui qui reçoit,
Accorde au bienfaiteur *bien plus qu'il ne lui doit*.....
. . . . . Que j'acquiers des droits *sur sa personne*
En daignant accepter les secours qu'il me donne.

Sur sa personne est pour la rime; mais d'ailleurs

on voit que Zéronès, en s'exprimant ainsi sur les bienfaits et la reconnaissance, est assez avancé en *philosophie :* ce n'est qu'un valet; mais les maîtres n'avaient pas mieux dit, et il répete fort bien sa leçon.

A ses yeux la patrie est un point dans l'espace,

dit son admirateur Orgon, et Zéronès répond : *Tout au plus.* Certes, cela est fier et grand en *philosophie.* Orgon, qui ne trouve pas Zéronès bien fort sur l'histoire et l'astronomie, lui dit : *Que connaissez-vous donc ? Le grand tout*, répond Zéronès. C'est bien là le mot de l'école; et le marquis, tout en se moquant de lui, ne laisse pas de parler le même langage pour éblouir le bonhomme Orgon.

Ce n'est pas un mortel......
C'est un esprit céleste, un être *aérien :*
Du Monde, avec un trait, il nous peint la structure :
Un seul de ses regards embrasse la nature.

N'est-ce pas dans ce style que les *philosophes* parlent des *philosophes ?* Il n'y a que le mot *aérien* qui est déplacé : celui-là est pour les illuminés; mais on peut passer à l'auteur de n'en avoir pas su jusque-là. Ce qui n'est pas excusable dans un poëte comique, c'est d'avoir confondu l'avilissement avec le ridicule, d'avoir ignoré qu'il y a un degré d'abjection contraire aux bienséances théâtrales, et c'est celui de son Zéronès. Vadius et Trissotin se disent les grosses injures du pédantisme, qui ne touchent pas à l'honneur; mais Zéronès est traité par le marquis, en présence d'Orgon, comme ne peut jamais l'être aucun homme reçu dans la société. Cette scene, la plus mauvaise de la piece, et l'une des plus mauvaises possibles, réunit tous les défauts. Elle n'a d'autre but que de persua-

der Orgon que le marquis et Zéronès ne sont pas d'accord : je veux bien qu'ils feignent une querelle, moyen souvent employé, mais plausible : ce qui ne l'est pas, c'est le grossier excès de cette feinte, excès qui suffirait pour en détruire l'effet. Le marquis a besoin que son Zéronès conserve quelque considération dans cette maison, et il va contre son but en l'avilissant devant Orgon, au point que celui-ci, à moins d'être stupide, doit voir qu'il n'y a qu'un valet déguisé, et même qu'un valet de la derniere classe, que l'on puisse bafouer ainsi sans qu'il ait l'air de le sentir. Orgon au contraire se récrie d'admiration sur cette réciprocité d'injures, qui devrait lui ouvrir les yeux : c'est entasser l'absurde sur l'absurde, et il n'en faudrait pas davantage pour en conclure que l'auteur n'avait aucune connaissance de l'art de la comédie. La piece entiere en est la preuve : tout est d'emprunt et tout est gâté ; mais surtout le principal caractere, quoique fait aux dépens de tous les autres, est un contre-sens continuel. L'auteur a confondu un *séducteur* avec un homme à bonnes fortunes : cela est très-différent, et même incompatible dans une même action, dans un même sujet. Les conquêtes de l'homme à bonnes fortunes sont des femmes que l'on n'a pas besoin de séduire, et pour qui c'est un titre suffisant d'aimer leur sexe, et de passer pour en être aimé. Si un homme de cette espece affichait un attachement, il perdrait sa réputation et ses avantages, et comme a fort bien dit Collé, le chansonnier de ce monde-là :

Un homme aimable, un homme à femmes,
S'il veut être l'homme du jour,
S'il veut avoir toutes ces dames,
Ne doit jamais avoir d'amour.

Un *séducteur* est tout autre chose : c'est à un

seul objet qu'il en veut, soit par intérêt, soit par vanité; et pour subjuguer, ou l'innocence d'une fille, ou l'honnêteté d'une femme, il faut qu'il joue un rôle, celui d'homme passionné; il faut qu'il cesse un moment d'être libertin pour devenir hypocrite. Il ne peut vaincre qu'en persuadant qu'il aime; ce qui est la premiere de toutes les séductions, et même la seule auprès du sexe quand il ne cede encore qu'à son cœur et n'est pas abandonné au vice. Cette vérité d'expérience n'a jamais échappé aux romanciers : voyez Lovelace dans le roman très-moral de *Clarisse*, Valmont dans *les Liaisons dangereuses*, qui n'en sont qu'une très-scandaleuse copie. Ces deux monstres se font long tems le pénible effort de contrefaire la vertu pour la tromper et la corrompre. C'est donc une inconséquence impardonnable de nous montrer un *séducteur* qui s'amuse à une double intrigue de galanterie dans une maison dont il veut épouser la fille, et au moment même où il projette d'enlever cette fille en feignant une passion assez forte pour égarer son innocente jeunesse. Cette faute est capitale; et si vous y joignez tant d'autres invraisemblances et disconvenances, vous en croirez aisément ceux qui dans la nouveauté ont vu la piece ne devoir son succès qu'à cette espece d'intérêt toujours si facile à répandre sur la situation d'une jeune personne abusée. Cet intérêt s'augmentait encore de celui que le public aimait à marquer à une jolie actrice (1) de vingt ans, qu'il regretta peu d'années après, et dont la voix et la figure également douces devenaient touchantes dans la douleur et les larmes. Cette impression, qui fut celle des deux derniers actes, soutint la piece malgré tant de défauts, et

(1) Mademoiselle Olivier.

l'auteur dont on aimait le caractere facile et sociable, sans envier ses calembours, fut démesurément exalté par les journalistes, dont le suffrage, comme on sait, s'adresse d'ordinaire beaucoup plus à la personne qu'à l'ouvrage. On alla jusqu'à en comparer le style à celui du *Méchant :* il n'y a qu'à rire de ces rapprochemens, qui seraient une véritable injure au génie si l'ignorance et la légéreté qui les rendent si communs, pouvaient être autre chose que le ridicule d'un jour, remplacé par celui du lendemain, qui ne dure pas davantage. Les connaisseurs savent qu'un bon couplet du *Méchant* vaut cent fois mieux que cent pieces telles que *le Séducteur*. La versification en général n'est ni dure ni incorrecte ; elle a quelquefois une sorte d'élégance, mais elle n'est nullement exempte de fautes et de fautes graves, et son élégance travaillée est bien loin de cette aisance heureuse qui fait que le vers comique ne coûte rien a retenir, parce qu'il semble n'avoir rien coûté à faire. Les meilleurs vers de la piece, les seuls qu'on ait retenus, comme ayant quelque chose de ce caractere, se réduisent à ceux-ci :

Ce matin, agité d'une amoureuse flamme,
Seul, cherchant un objet pour *épancher* mon ame,
J'écrivais : tour-à-tour Lise, Eliante, Eglé,
Célimene, s'offraient à mon esprit troublé.
Je ferme ce billet rempli de ma tendresse,
Et le nom de Lucinde est tombé sur l'adresse.

L'idée de ces vers est vraiment de la comédie, et le dernier est heureux ; mais *épancher* est faux, précisément parce qu'il exprime un sentiment vrai, qui n'est nullement celui du personnage : *pour occuper mon ame* eût été beaucoup plus juste ; et les quatre premiers vers pouvaient, sans beaucoup de peine, être beaucoup mieux tournés. La scene la mieux écrite est celle du

cinquieme acte, entre d'Armance et Rosalie; elle est plus du drame que de la comédie, et par conséquent plus aisée pour un auteur dont la diction est plus soignée que facile. Tout ce soin, tout ce travail, beaucoup trop ressentis, n'empêchent pas cependant qu'il n'arrive à l'auteur d'exprimer tout le contraire de ce qu'il veut dire :

De la séduction quelle est donc la puissance,
Si la crainte *peut seule* éloigner du devoir
Un cœur infortuné réduit au désespoir?

Cela signifie en français, qu'*il n'y a que la crainte qui puisse éloigner du devoir*, etc. : il faut être dans le secret de la scene pour deviner que Rosalie veut dire *s'il suffit de la crainte seule, s'il ne faut qu'un moment de trouble et de frayeur pour*, etc. Ce n'est pas là être sûr de l'expression de sa pensée, et dans une occasion où l'on ne peut pas l'être trop; et combien encore cela même pouvait être mieux dit! Combien ne rencontre-t-on pas dans le style, de ce *vague* qui est à côté de l'idée, de cette faiblesse qui est loin du bon! Et ce *vague* me rappelle encore une bien mauvaise expression, *le vague indéfini :* c'est une battologie ridicule. Est-ce qu'il y a un vague *défini?* Comme vers assez bien faits, je citerai de préférence ceux-ci sur le mariage : il sont dignes d'un fat comme principes, mais ils sont, comme vers, d'un homme qui aurait pu apprendre à bien écrire s'il eût vécu et travaillé.

. . . . Laisse ce froid lieu
Aux êtres malheureux *proscrits* par la nature :
De leur difformité qu'il répare l'injure.
Le matin de la vie appartient aux amours :
Sur le soir, de l'hymen implorons le secours.
Ce dieu consolateur est fait pour la vieillesse;
Il nous *assure* au moins les droits de la jeunesse,

Et la main d'une épouse, à son premier printems,
Fait naître encor des fleurs dans l'hiver de nos ans.
Mais prévenir ce terme, et choisir une belle
Pour languir de concert et vieillir avec elle,
C'est s'immoler soi-même, et c'est perdre en un jour
Les secours de l'hymen et les dons de l'amour.

Il y a bien encore quelques fautes : *proscrits* n'est pas le mot propre ; *disgraciés* était le mot nécessaire : c'est ce qu'il faut sentir en écrivant, et alors tout doit s'arranger pour encadrer le mot. *Nous assure les droits de la jeunesse*, est encore moins juste ; *nous rend* est ce qu'il fallait dire ; mais en total le morceau est bon, et je ne sais si l'on trouverait trois couplets dont on en pût dire autant. Quelle charmante réponse pouvait faire d'Armance s'il eût été un véritable amant, et de Bievre un véritable poëte !

Rochon aussi ne laissa pas d'être fort loué comme versificateur, quoiqu'il fût encore bien plus médiocre que de Bievre, et qu'il soit resté dans la derniere classe de ceux à qui les acteurs ont fait au théâtre une petite fortune sans conséquence, et qui ne donne point de rang dans l'opinion. Il fit l'acte intitulé *Heureusement* avec deux contes de Marmontel, dont il mit la prose en vers (la prose est loin d'y gagner), et ne sut pas même tirer de deux contes l'intrigue d'un acte. Il fit *Hylas et Sylvie* avec toutes les pastorales connues, et avec un Amour déguisé en Nymphe, qui apprend à celles de Diane que les hommes ne sont pas des bêtes sauvages. Cette prodigieuse ignorance peut se supposer dans une jeune personne élevée solitairement, comme dans l'*Ile déserte* de Collé, joli acte imité de Métastase. C'est là que Rochon l'a prise ; mais il est ridicule d'attribuer cette puérilité à des Nymphes, qui sont des divinités du second ordre ; et la Fable n'est point complice de cette

sottise. Il fit *les Amans généreux* avec un drame de Lessing, très-faible d'intrigue, mais dialogué quelquefois avec un naturel de caractere qui distingue cet écrivain parmi ses compatriotes. Rochon, qui écrit aussi médiocrement en prose qu'en vers, n'a pas même imaginé de nouer un peu plus fortement la piece allemande, que quelques traits heureux de Lessing soutinrent un moment dans la nouveauté, mais qui est trop vide d'action pour rester en possession de la scene. Il est impossible d'être plus pauvre d'invention que ce Rochon : il n'a su faire qu'une petite piece à tiroir, *la Manie des Arts*, d'un sujet très-susceptible de fournir une comédie, *le Connaisseur* ou *le Protecteur ;* mais il a du moins mis en action assez plaisamment l'historiette connue d'un placet chanté et dansé : c'est tout ce qu'il y a de comique dans la piece. La premiere représentation de son *Jaloux* fut marquée par un incident qui, je crois, est unique dans les annales du théâtre, et qui prouve quel ascendant peut avoir sur le public un acteur justement aimé, et quelles ressources peut trouver un auteur qui ne saurait avoir d'ennemis. Jusqu'au troisieme acte la piece avait été si maltraitée, et l'impatience du public se manifestait si violemment, que l'on était prêt à baisser la toile lorsque l'acteur (1) chargé du principal rôle prit le parti de s'adresser au parterre, et sollicita son indulgence avec une espece de douleur suppliante et de fort bonne grâce, en protestant qu'*on allait faire les derniers efforts pour lui plaire*. Il comptait sans doute sur une scene du quatrieme acte, qui prêtait beaucoup aux moyens de son talent, et il ne se trompait pas. Sa priere fut accueillie avec faveur par le gros

(1) M. Molé.

des spectateurs, et avec de longues acclamations par les amis de l'auteur, toujours en force ces jours-là. Ils reprirent courage, et couvrirent d'applaudissemens redoublés la scene où la pantomime de l'acteur fut véritablement assez belle pour faire regretter aux bons juges que la piece ne fût pas meilleure. Ce sujet usé du *Jaloux*, qui a fourni aux grands comiques tant de scenes charmantes, n'offrait pas ici une seule situation nouvelle; car le déguisement d'une femme en homme, qui est le seul ressort de l'intrigue, était tout aussi trivial que le reste, à dater du *Dépit amoureux* de Moliere, et de plus manquait de vraisemblance. Il n'est guere possible qu'une jeune et jolie femme en uniforme de dragon ne soit pas reconnue pour ce qu'elle est, pendant une journée, au milieu d'une société nombreuse, et lorsque ce déguisement même, mis en problême dans cette société, appelle l'attention et l'examen. On a beau être fou de jalousie, on a des yeux, et il n'en faut pas davantage pour qu'un habit de dragon, non-seulement ne cache pas le sexe, mais le trahisse, au moins dans une femme qui en a les beautés. Le dénoûment du *Jaloux* ne vaut rien, et les scenes, presque toutes sans action, ne rachetent pas ce défaut à la lecture par une versification flasque et un dialogue diffus et entortillé, qui n'a guere de sens et d'effet que ce que l'acteur peut lui en donner.

Ce n'est pas la peine de parler de la farce des *Valets maîtres*, faite pour le carnaval; ni de *l'Amour français*, où il ne s'agit que de savoir si un jeune officier épousera une jeune veuve avant d'aller en garnison pour six mois, ou au retour de cette garnison. Ce n'était pas là le cas d'épuiser tous les lieux communs de l'honneur et de l'amour. L'opéra du *Seigneur bienfaisant*

est comme tant d'autres où les paroles sont de trop : les fêtes en font tout le mérite, et celui-ci avait de plus un incendie qui en fit le succès. Il y a long-tems que, dans tous les genres de drames, on a pris le parti de mettre le feu sur le théâtre; ce qui est plus aisé que de mettre du feu dans la piece.

C'est pourtant cet auteur qui trouvait très-mauvais qu'on mît quelque différence entre sa pastorale d'*Hylas* et celle d'*Issé*, et qui disait naïvement : *On sait comme j'écris.* Oui, ceux qui savent ce que c'est que d'écrire, savent aussi qu'il n'y a peut-être pas une page de son théâtre où l'on ne rencontre des fautes grossieres, des fautes de sens, d'expression, de convenance, tout ce qui prouve à la fois le défaut d'esprit et de talent. Voyez le portrait que madame de Lisban croit faire en beau de son petit cousin Lindor.

Marton, l'aimable enfant!
Toujours dansant, chantant, sautant, gesticulant,
Rêvant, imaginant cent tours d'espiéglerie,
Riant, riant sans cesse à vous en faire envie,
Parlant sans raisonner, mais *déraisonnant* bien,
Disant avec esprit *une fadaise*, un rien.

Le fond de ce portrait est dans le conte; mais la couleur en est un peu différente. On n'y voit pas, parmi les agrémens de l'âge de Lindor, celui de *rêver :* on ne dit pas qu'*il déraisonne bien*, pour dire qu'il a grâce à déraisonner, ni qu'il *sait dire avec esprit une fadaise.* L'auteur a voulu dire *une bagatelle*, et a cru que c'était la même chose. Le mot de *fadaise* ne s'est jamais présenté à l'idée d'une femme qui veut peindre les gentillesses et les étourderies qu'elle aime dans un officier de seize ans. C'est dans cinq ou six vers que l'on découvre, au premier coup-d'œil, tant d'inepties : jugez du reste si la critique pouvait

ou devait s'en occuper. Et voilà les réputations de journaux! heureusement on sait ce qu'elles valent; mais dans tous les tems ce sera l'ambition de ceux qui ne peuvent pas en avoir une autre.

CHAPITRE VI.

De l'Opéra.

SECTION PREMIERE.

Danchet et Lamotte.

En résumant ce qui a été dit jusqu'ici de la poésie dramatique dans ce siecle, nous voyons que la tragédie seule peut soutenir la comparaison avec le siecle dernier, grâces à Voltaire surtout, qui a du moins balancé par l'effet théâtral la supériorité que Racine s'est acquise par la perfection des plans et du style; que dans la comédie nous étions restés décidément inférieurs, puisque nos trois meilleures pieces, partagées entre trois différens auteurs, n'atteignaient pas la profondeur et l'originalité des chefs-d'œuvre du seul Moliere, et n'égalaient pas même leur nombre, et qu'aucun de ces trois écrivains ne pouvait être généralement comparé, pour la force du génie comique, à l'auteur du *Joueur*, du *Légataire* et des *Ménechmes*. Nous descendons encore davantage dans l'opéra, genre sans contredit moins difficile, et dans lequel pourtant rien ne s'est approché, même de loin, des nombreux avantages de l'heureux génie qui l'a

créé, et qui seul y a jusqu'ici excellé. Quinault y reste toujours hors de comparaison, comme Moliere, comme La Fontaine, comme Boileau, comme Rousseau, chacun dans le sien. Ce résultat qu'on ne saurait contester, et que nous trouverons le même dans le plus haut genre d'éloquence parmi nous, celui de la chaire, et dans presque toutes les parties les plus brillantes de la littérature, ne répond pas tout-à-fait aux magnifiques prétentions d'un siecle si prodigieusement vain, mais n'en sera pas moins avoué par l'équitable postérité. Cette disproportion me semble assez bien expliquée par un mot fort remarquable d'un homme qui eut plus d'esprit que de talent dans les productions de sa jeunesse, mais dont la maturité sage et réservée a bien racheté depuis la légéreté de ses premieres années, le cardinal de Bernis, qui en 1767 écrivait à Voltaire : « *Il est* » *plaisant que l'orgueil s'éleve à mesure que le* » *siecle baisse.* » La raison peut en effet trouver ce contraste plaisant; mais elle le trouve aussi très-naturel.

Je sais que quelques hommes supérieurs ont pu, d'un autre côté, nous offrir une compensation en appliquant le talent d'écrire, et dans un degré nouveau, aux sciences naturelles et spéculatives. C'est ce qui a classé dans un rang éminent Fontenelle, Buffon, surtout Montesquieu, qui, par sa force de pensée et d'expression, s'est mis à part dans son siecle, comme Tacite dans le sien. On doit sans doute y joindre J.-J. Rousseau, mais en séparant du déclamateur et du sophiste le moraliste éloquent et l'homme sensible; et quand nous en serons là, je ferai valoir, autant qu'il convient, ces titres particuliers de notre âge. On a pu voir dans l'examen du théâtre de Voltaire, combien je me suis attaché à en relever le mérite, et que j'étais

aussi incapable de méconnaître ce que notre poésie lui doit, que je le serai ailleurs de dissimuler rien du mal qu'il a fait aux mœurs et à la religion. Plus je me crois obligé d'avouer ce qui nous accuse, moins je me crois permis de ne rien ôter à ce qui peut nous honorer.

Mais il n'en demeure pas moins vrai que, dans les arts d'imitation, qui en ce moment nous occupent encore, ce siecle a plus cherché à être novateur, qu'il n'a réussi à servir de modele, sans doute parce que l'un était plus aisé que l'autre. Cependant, quoiqu'il y eût dans cette ambition plus d'inquiétude que de moyens, elle n'a pas laissé de découvrir quelquefois des ressources secondaires, qui déguisaient plus qu'elles ne rachetaient l'infériorité réelle par l'avantage de la nouveauté. C'est ainsi que nous avons vu Lachaussée substituer avec assez d'art et de bonheur le drame mixte à la haute comédie. Nous verrons de même au théâtre de l'Opéra, Lamotte, trop faible contre Quinault dans la tragédie lyrique, être plus heureux dans la pastorale que le succès d'*Issé* mit en vogue, et dans ces actes détachés qu'on nomme à l'Opéra *Fragmens*, qui ont été si long-tems à la mode. C'est dans ce même genre que Roy fit ses *Elémens*, qui, après avoir brillé sur la scene, ont conservé des droits à l'estime. *Jephté*, *Dardanus*, *Sémélé*, *Castor*, *Callirhoé*, et quelques autres pieces ont obtenu dans le grand Opéra un rang distingué qu'elles soutiennent plus ou moins à l'examen. Mais avant d'en venir là, il faut voir d'un coup-d'œil général ce que devint ce spectacle après Quinault.

Campistron, Duché, Fontenelle, Danchet, et Lamotte se disputerent les honneurs de ce théâtre : le premier n'y a gardé aucun titre, et c'est assez de dire que ses opéras sont encore bien au

dessous de ses tragédies. *L'Iphigénie en Tauride* de Duché n'est pas sans mérite; elle a été reprise de nos jours avec succès, et Guymond de Latouche en a emprunté deux de ses plus belles scenes. Mais l'amour de Thoas pour Electre, et celui d'Electre pour Pylade, alterent et affadissent tout le reste de l'ouvrage, dont ces deux scenes sont les seules qui soient dans le sujet.

Thétis et Pélée de Fontenelle n'a pas survécu à son auteur, et *l'Hésione* de Danchet vaut beaucoup mieux que tous les opéras de ces trois écrivains. On sait que ce genre de drame est très-dépendant des différentes révolutions de la musique : Quinault seul (et cela suffirait pour son éloge) a séparé sa gloire de celle de son musicien, au point de gagner dans la postérité autant que Lully a perdu. Il s'en faut de tout que l'auteur d'*Hésione* lui soit comparable; et n'étant pas lu comme Quinault, il est peut-être moins connu par le meilleur de ses ouvrages, que par le couplet si plaisamment pittoresque dont l'affubla le satyrique Rousseau. Je ne serais pas même surpris (tant la malignité trouve les hommes crédules!) que bien des gens crussent tout de bon que Danchet était un imbécille, parce qu'il avait la physionomie niaise. Il n'était pourtant pas dépourvu de talent, et son *Hésione* en est la preuve, malgré la faiblesse de ses autres productions. Cet opéra, joué la premiere année de ce siecle, eut un très-grand succès, et le méritait. Il est bien conçu et bien conduit; il y a de l'intérêt : le style en est médiocre, mais point au dessous du genre, et s'il s'éleve peu, il ne tombe pas. Il y a même des morceaux qui ont marqué, et tous les amateurs ont retenu ces vers du prologue, qui sont, il est vrai, les meilleurs qu'il ait faits, et que lui

fournit la circonstance du siecle qui commençait.

Pere des saisons et des jours,
Fais naître en ces climats un siecle mémorable.
Puisse à ses ennemis ce peuple redoutable,
Etre à jamais heureux, et triompher toujours!
Nous avons à nos lois asservi la victoire;
Aussi loin que tes feux nous portons notre gloire.
Fais dans tout l'Univers craindre notre pouvoir:
Toi qui vois tout ce qui respire,
Soleil, puisse-tu ne rien voir
De si puissant que cet empire!

Ces trois derniers vers sont la plus heureuse imitation possible de ce beau trait d'Horace:

Possis nihil urbe Româ
Visere majus!

Les couplets du même prologue ne valaient pas à beaucoup près cette belle apostrophe, malgré la fortune qu'ils firent alors, et toute la vogue de l'air, devenu depuis celui des affreux couplets attribués à Rousseau. Mais le troisieme était agréable, et ne manquait pas de douceur et de facilité.

Que l'amant qui devient heureux,
En devienne encor plus fidelle:
Que toujours dans les mêmes nœuds
Il trouve une douceur nouvelle.
Que les soupirs et les langueurs
Puissent seuls fléchir les rigueurs
De la beauté la plus sévere;
Que l'amant, comblé de faveurs,
Sache les goûter et les taire.

Rousseau, qui se moquait de Danchet, était plus loin de lui dans l'opéra, que Lamotte n'était loin de Rousseau dans l'ode. On a peine à concevoir que notre grand lyrique ait pu tomber si bas, et qu'il ait laissé insérer encore de si malheureux essais dans des éditions qu'il dirigeait lui-même long-tems après. L'absence du talent

dramatique ne détruit pas celui de la versification; et comment Rousseau, si bon versificateur, Rousseau si admirable dans ses cantates, genre si voisin de l'opéra, pouvait-il faire des vers tels que ceux ci?

Au milieu des erreurs d'une guerre *effroyable*,
Dois-je accabler encore un prince *déplorable?*.....

. . . .

Ce prince *espere en nous*; remplis*sons son attente*.....

. . . .

Et lorsqu'un sort heureux répond à notre *attente*,
La beauté de Médée *amuse votre bras.*
Est-il tems de languir dans une amour nouvelle
N'en suspendez-vous point le cours trop odieux?

. . . .

Vous allez revoir ce vainqueur,
Moins satisfait de sa victoire,
Que sensible à la gloire.
De toucher votre cœur.

. . . .

Vos ennemis, livrés *au destin de la guerre*,
De leur perfide sang ont *fait rougir* la terre.

. . . .

La Sibylle *séjourne* en ces lieux souterrains.

. . . .

Mais dans l'amoureux empire
Incessamment on soupire.....

. . . .

Chaque moment *fait naître* en mon esprit confus
Un abîme d'incertitude.

. . . .

Ne tardons plus; *cédons à la fureur extrême*
Que m'inspire un juste transport, etc.

C'est ainsi que cinq actes de *la Toison d'Or* sont écrits, sans qu'il y ait un seul endroit où l'on puisse retrouver le poëte à travers cet amas de platitudes et de fautes qu'on ne passerait pas à un écolier! En vérité, Voltaire, si souvent outré dans ses haines, n'exagérait pas pour cette fois, quand il disait que ces opéras-là *étaient au dessous de ceux de l'abbé Picque*, l'un des derniers rimailleurs de son tems: il disait vrai. *Vénus et*

Adonis ne vaut pas mieux : on ne parle pas d'amour d'un ton plus froid et plus ridicule. C'est Vénus qui nous dit :

Sur l'aimable Adonis *je détournai* les yeux ;
Ce funeste regard *commença mon supplice ;*
Je sentis à l'instant *dans mes esprits charmés,*
Naître tous les transports d'une ardeur violente,
Et le seul souvenir *du héros qui m'enchante,*
Ne les a que trop *confirmés.*

C'est Mars qui parle *du vif éclat* de sa juste colere, et du juste trépas *qui n'est qu'un degré fatal à la perte de son rival. Un degré fatal à la perte ! Des transports confirmés par un souvenir ! Une ardeur violente dans des esprits charmés !* Cet assemblage de mots incohérens et insignifians est le vrai style de l'amphigouri : est-il possible qu'il ait été deux fois celui de Rousseau ? Et l'on ne peut pas l'excuser sur l'âge : il avait alors vingt-cinq ans : ce n'est pas l'âge de la maturité, mais c'est déjà celui de la force.

Lamotte, dans cette même carriere si peu avantageuse à Rousseau, débutait, précisément à la même époque, par les succès les plus brillans, et ce fut une des premieres causes de l'inimitié qui régna toujours entre eux, et dont le principe était uniquement dans la jalousie de Rousseau, comme la preuve en est dans les faits; car si celui-ci se montra bientôt beaucoup plus grand poëte dans ses odes, il échouait en même tems dans ses tentatives dramatiques, et Lamotte obtenait des succès dans la tragédie, dans l'opéra, dans la comédie, et *Inès*, *Issé*, et *le Magnifique*, ouvrages restés au théâtre, quoique dans un rang secondaire, répandaient sur l'auteur cet éclat qui suit d'abord les succès de la scene. Nous avons vu qu'*Inès* ne soutenait pas le sien à la lecture; mais il n'en est pas de même d'*Issé*. Lamotte, incapable d'atteindre à la poé-

sie tragique, se trouva beaucoup plus au niveau de la pastorale dramatique, qui n'exige aucune espece de force, mais seulement de l'esprit, et cette sorte d'élégance qui résulte d'une diction pure et claire, d'un tout facile et agréable, et ne va guere au-delà. C'est le mérite d'*Issé*, qui est encore aujourd'hui la meilleure de nos pastorales lyriques. Le sujet était fort simple; l'idée en était déjà commune, et a été depuis vingt fois ressassée dans tous les genres. C'est le déguisement d'un dieu qui veut se faire aimer d'une Nymphe, sous le nom d'un berger; mais si le fond est mince, il est nuancé avec art. La piece, qui n'a que trois actes, est bien tissue; et comme les amours d'Apollon ne sont guere que de la galanterie, l'auteur fut à portée de faire voir que son talent allait du moins jusque-là, s'il ne pouvait aller jusqu'à la passion. Son dialogue est ingénieux sans l'être trop, et sa versification n'a plus cette sécheresse et cette dureté qui caractérisent ses odes faites avec tant d'effort, et ses tragédies écrites avec tant de faiblesse. Il faisait mieux, parce qu'il avait moins à tâcher; et c'est ce qui arrivera toujours quand un écrivain restera dans la sphere de son talent. On cite beaucoup de ses strophes quand on veut se moquer de vers *durs et secs;* mais on cite aussi des morceaux de ses drames lyriques, et notamment d'*Issé*, quand il s'agit de vers qui ont de l'agrément, de la douceur, et toutes ces grâces de l'esprit, qui n'égalent pas, il est vrai, celles du sentiment, si fréquentes dans Quinault, mais qui conviennent et suffisent ici au genre et au sujet.

...... C'est Issé qui repose en ces lieux !
J'y venais pour plaindre ma peine.
Non, mes cris troubleraient son repos précieux :
Renfermons dans mon cœur une tristesse vaine.

Vous, ruisseaux, amoureux de cette aimable plaine,
Coulez si lentement, et murmurez si bas,
Qu'Issé ne vous entende pas.
Zéphyrs, remplissez l'air d'une fraîcheur nouvelle,
Et vous, échos, dormez comme elle.
Que d'éclat! que d'attraits! Contentez-vous, mes yeux;
Parcourez tant de charmes;
Payez-vous, s'il se peut, des larmes
Qu'on vous a vu verser pour eux.

Cette charmante cantatille est vraiment anacréontique : les vers sont bien coupés, et même, sans le secours du chant, le rhythme est assez d'accord avec les idées, les images et les mouvemens, pour que l'effet en soit sensible : c'est là le mérite du poëte, de pouvoir se passer du musicien.

On n'a pas oublié non plus ce joli couplet :

Les prés, les bois et les fontaines
Sont les favoris des amans.
On passe ici d'heureux momens,
Même en s'y plaignant de ses peines, etc.

ni ce monologue que l'on ne chante plus, parce que la musique de ce tems a fait place à une autre, mais qui n'est pas moins bon :

Heureuse paix, tranquille indifférence,
Faut-il que pour jamais vous sortiez de mon cœur ?
Je sens que ma fierté me laisse sans défense;
Rien ne peut me sauver d'un si charmant vainqueur.
Je force encor mes regards au silence;
Je cache à tous les yeux ma nouvelle langueur.
Mais que sert cette violence?
L'amour en a plus de rigueur,
Et n'en a pas moins de puissance.

On peut ici remarquer en passant le prix de l'expression juste. Parmi les mille et une apostrophes à l'*Indifférence*, que les recueils d'opéras mettent en ce moment sous mes yeux, j'en vois qui commencent par ces mots :

Charmante indifférence, etc.

et la *charmante indifférence* est à faire rire, autant que si l'on disait *le paisible amour.* Mais dans ce vers fort bien fait,

Heureuse paix, tranquille indifférence,

le sentiment de la chose est dans le nombre du vers. Il y a pourtant quelques endroits faibles dans *Issé*, et entre autres deux couplets d'*amourettes*, de *fleurettes* et de *chansonnettes* : tous ces diminutifs, trop aisés à accoupler, touchent de trop près au Pont-Neuf; mais le bon prédomine partout, et l'auteur se soutient même sur un ton un peu plus élevé dans le seul endroit qui le comportât, l'invocation à l'oracle de Dodône.

Arbres sacrés, rameaux mystérieux,
Troncs célebres, par qui l'avenir se révele,
Temple que la Nature éleve jusqu'aux cieux,
A qui le printems donne une beauté nouvelle,
Chênes divins, parlez tous;
Dodône, répondez-nous.
Mais déjà chaque branche agite sa verdure;
Les chênes semblent s'ébranler;
Chaque feuille murmure;
L'oracle va parler.

L'auteur a joint aux amours d'Apollon ceux de Pan son confident pour une Doris, sœur d'Issé, et qui sont d'une tout autre espece. Si la galanterie d'Apollon est tendre, celle de Pan est une sorte de badinage qui ne réussirait pas souvent auprès des femmes, et qu'on ne pardonne ici au dieu des bergers que parce qu'en sa qualité de confident il ne songe qu'à passer le tems. Il ne prêche que l'inconstance, et se donne franchement pour en être le patron et le modele. Cet épisode, quoiqu'un peu froid, ne forme pourtant pas une disparate trop forte, et offrait surtout au musicien un moyen de variété. Le poëte se tire même assez adroitement de cette

intrigue de quelques heures, en faisant dire à Doris :

Eh bien! à votre amour je ne suis plus rebelle,
Et je consens enfin à m'engager.
Voyons dans notre ardeur nouvelle,
Si vous m'apprendrez à changer
Ou si je vous rendrai fidelle.

Cet engagement se fait au second acte; et au troisieme, Pan a déjà couru après une Thémire, et Doris a écouté le jeune Iphis. La partie se rompt comme elle s'était liée, sans peine et sans reproche de part et d'autre, et Pan s'écrie :

Le plus charmant amour
Est celui qui commence
Et finit en un jour.

Et qu'on ne dise pas que c'est là une morale d'opéra : tout au contraire : cela dut paraître à peu près une nouveauté; car si l'on veut entendre parler éternellement de *constance éternelle*, il n'y a qu'à lire des opéras.

En rendant justice à la coupe heureuse de ceux de Lamotte, on lui a pourtant reproché avec quelque raison l'uniformité de ces épisodes d'amour, qui d'ordinaire, chez lui, doublent l'intrigue principale, et forment ce qu'on appelle une partie carrée. C'est bien autre chose chez Métastase, où elle est toujours triple : il y était obligé, il est vrai, par une loi des théâtres italiens, qui ne voulait pas moins que trois amoureux et trois amoureuses. Ces regles-là sont un peu plus incommodes pour le génie, que les trois unités d'Aristote, quoi qu'en dise M. Mercier; et pourtant Métastase, obligé de s'y soumettre, a trouvé moyen de racheter, autant qu'il était possible, la choquante multiplicité de ses intrigues par des ressources de situation et des beautés de dialogue et de poé-

sie. C'est à la fois une preuve de la force du talent et de la bizarrerie de l'usage; mais après tout, l'intérêt du mélodrame est rarement assez vif pour exiger l'unité absolue, et s'il faut deux épisodes à l'opéra italien, on peut bien en passer un à l'opéra français.

L'Europe Galante avait précédé *Issé;* et si j'ai parlé d'abord de celle-ci, c'est qu'elle est infiniment supérieure à l'autre, et que la réputation de l'auteur, quoiqu'elle ait commencé à *l'Europe Galante*, ne fut justifiée que dans *Issé.* La première ne put devoir sa réussite, qui fut très-marquée, qu'aux accessoires de la scene, et peut-être aussi à la nouveauté du genre; qui, offrant autant de pieces que d'actes, devint bientôt un si grand attrait pour la vivacité française, et une ressource si habituelle pour le théâtre de l'Opéra, dont la magnificence ne pouvait pas toujours écarter l'ennui, et faisait naître l'extrême besoin de la diversité. Il y en avait beaucoup à montrer sur la scene, en quelques heures, des amours et des costumes français, italiens, espagnols et turcs; et c'est ce qui fit courir à *l'Europe Galante*, comme on courut si souvent dans la suite, à ces pieces appelées *Fragmens*, où l'on avait encore l'avantage de pouvoir choisir l'acte que l'on voulait, et de s'en aller avant l'acte dont on ne voulait pas; ce qui s'accordait fort bien avec un spectacle devenu proprement un rendez-vous pour la jeunesse, la beauté, l'oisiveté et l'opulence; et ce qui s'accorde peut être encore plus avec le caractère de la société française, qui aurait voulu rassembler en un jour les jouissances d'une année. C'est bien là, je l'avoue, un violent symptôme d'ennui; mais où donc l'ennui se logera-t-il, si ce n'est au milieu du désœuvrement et dans la satiété des plaisirs?

Les actes qui composent *l'Europe Galante* ne sont que de très-petites intrigues à peine ébauchées et assez mal dénouées. On y applaudit quelques traits de cette galanterie spirituelle que Lamotte entendait assez bien, et qu'alors on goûtait beaucoup.

Lorsque Doris me parut belle,
Je ne connaissais pas encore vos attraits.
Il faudrait pour être fidelle,
Vous avoir toujours vue, ou ne vous voir jamais.

Cela n'est pas mal pour l'opéra, où les madrigaux ne sont pas déplacés; mais je ne crois pas qu'à l'Opéra même on ait dû passer les vers suivans, qui ne sont qu'un très-frivole jeu de mots :

Doris était ma derniere amourette:
Vous êtes mon premier amour.

Bientôt Lamotte essaya la tragédie lyrique, et d'abord dans *Amadis de Grece*, où il ne fit guere que se traîner sur les traces de Quinault. Il n'y a nulle invention dans son plan, nulle beauté dans le style, et la pièce serait encore très-peu de chose quand on ne se souviendrait pas de l'*Amadis* de Quinault, dont une seule scene vaut mieux que tout le drame de Lamotte. Celui-ci n'est pas même exempt de cet abus d'esprit que la tragédie lyrique n'admet pas plus que la tragédie parlée, et dont aussi Lamotte s'est depuis garanti en ce genre, plus que dans tout autre. Ici Mélisse dit au prince de Thrace, en lui parlant de son rival :

Faites vos plaisirs de sa peine;
Vous êtes trop heureux de ce qu'il ne l'est pas.

C'est presque s'exprimer en énigmes, et l'obscurité est encore plus vicieuse dans les paroles chantées, que partout ailleurs.

Marthésie, qui suivit *Amadis*, ne me paraît pas un sujet conforme aux vraisemblances dramatiques. La fable des *Amazones* est par elle-même trop contraire à la nature. On ne se fait point à voir des femmes en bataille rangée contre des hommes, et un roi, un héros, prisonnier d'une amazone, et qui vient nous dire qu'il s'est laissé prendre à la tête de son armée, parce qu'il a été *troublé par ses charmes*, est trop plat et trop nigaud. Il est clair que c'est lui qui devait désarmer et prendre l'amazone, ne fût-ce que pour avoir le tems de voir à loisir *ses beaux yeux*. Les Amazones et le Thermodon peuvent trouver place dans les détails de l'épopée : sur le théâtre tout cela ne peut figurer que dans une farce de Dancourt : ces imaginations bizarres ne peuvent se prêter en action qu'au ridicule. Ce n'est pas que des exceptions attestées par l'Histoire ne puissent autoriser par un concours de circonstances le personnage d'une femme guerriere; mais un personnage n'est pas un peuple, et de plus Tancrede, amoureux de Clorinde, ne la frappe pas, il est vrai, dans le combat, mais il ne se laisse pas prendre. Que Diomede soit assez brutal pour blesser Vénus, quoiqu'elle n'eût d'autre arme que sa ceinture, il a tort sans doute, et Jupiter n'a pas tort non plus de dire à sa fille : *Qu'allez-vous faire là? Les combats ne sont pas votre fait.* Tout ce morceau d'Homere est charmant; mais Lamotte, sans être Homere, aurait dû savoir du moins que ce n'est pas sur un champ de bataille qu'un héros doit se rendre à une femme.

Lamotte revient à son genre et à son talent dans *le Triomphe des Arts*, ouvrage bien imaginé, bien exécuté, dont l'idée est ingénieuse, théâtrale et lyrique, qui offre partout de l'inté-

rêt et un intérêt varié, et qui est partout embelli des plus agréables détails. Rien n'était mieux vu et plus favorable sur un théâtre qui est proprement celui des arts, et où se réunissent la poésie, la musique et la peinture, que de les y présenter en action et en spectacle, avec le charme que peut y joindre l'amour. Tous les sujets sont bien choisis; c'est Sapho pour la poésie, Apelle et Campaspe pour la peinture, Amphion pour la musique, Pygmalion pour la sculpture, et l'auteur a su tirer de la Fable et de l'Histoire ce qu'elles lui offraient de plus avantageux. Quand Voltaire, pour le faire entrer dans *le Temple du Goût*, ne lui demande que quelques-unes de ses fables et quelques-uns de ses opéras, sans doute *le Triomphe des Arts* était du nombre, et Lamotte, en ce genre, n'a pas été surpassé. Le style en général est soutenu, et l'on y distingue des morceaux dignes d'éloge : tel est celui de l'acte d'Amphion, lorsqu'il veut élever les murs de Thebes pour y faire régner sa maîtresse.

Antres affreux, demeures sombres,
Que ma voix dissipe vos ombres.
Que de superbes murs dans votre sein formés,
Étonnent le soleil de leurs beautés naissantes.
Tristes lieux, devenez des demeures brillantes,
Dignes de plaire aux yeux dont les miens sont charmés.
Vous, sauvages mortels, descendez des montagnes,
Quittez les bois et les campagnes;
Sous un empire heureux il faut vous réunir.
Faites régner l'objet pour qui mon cœur soupire;
Venez; si ma voix vous attire,
Ses yeux sauront vous retenir.

Le style est suffisamment poétique, et cette élégance est musicale. Niobé, que l'on élève sur un trône, chante ces vers :

Amour, c'est à toi seul que je dois mes plaisirs.

La gloire de régner flatte peu mes desirs;
Tes chaînes sont pour moi mille fois plus aimables.
Je crains que de mon sort les dieux ne soient jaloux.
Ils goûtent dans les cieux les biens les plus durables,
Mais mon cœur enchanté possede les plus doux.

N'y a-t-il pas dans ces vers quelque chose du goût de Quinault? Et qu'on ne s'y trompe pas la distance des genres, et par conséquent celle des hommes mise à part, Quinault est classique dans son genre, comme Racine dans le sien Je m'en suis convaincu plus que jamais en relisant ses opéras, que rien n'a encore égalés.

On sent, toutes les fois que Lamotte a bien fait, qu'il a regardé son modele. Voyez ce dialogue de Campaspe, parlant de la préférence qu'elle donne à Apelle sur Alexandre : la scene représente l'atelier du peintre.

Apelle en ce lieu va se rendre :
C'est ici que sa main doit achever mes traits;
Mais je crains que son art n'ajoute à mes attraits,
Et ne redouble encor la flamme d'Alexandre.

ASTÉRIE, *confidente.*

Quoi! son amour peut-il vous alarmer?
Craignez-vous de le rendre extrême?

CAMPASPE.

Puis-je me plaire à l'enflammer?
Hélas! ce n'est pas lui que j'aime.

Il y a souvent de la délicatesse dans les pensées de Lamotte : il y a plus ici; ce trait est de sentiment : on n'a rien dit de mieux contre la coquetterie. Astérie lui montre toutes les peintures qui l'environnent, et qui représentent les victoires d'Alexandre.

Du maître de ces lieux c'est l'histoire immortelle;
J'y vois sa gloire et ses combats.

La réponse de Campaspe est très-spirituelle, et cet esprit est celui que donne le sentiment.

Et moi, j'y vois encor les triomphes d'Apelle.
L'art, plus que la valeur est aimable à mes yeux.
Par lui, tout agit, tout respire;
Il sait animer tout, à l'exemple des dieux :
La valeur ne sait que détruire.

. . . .

Astérie continue l'éloge d'Alexandre :

Le ciel même à son gré fait tomber le tonnerre.

CAMPASPE.

Je sais qu'il fait trembler la terre ;
Mais Apelle sait la charmer.

Apelle lui-même n'ose se flatter d'une semblable concurrence; il croit que le trouble et les soupirs de Campaspe ne sont que pour le héros qui l'aime.

...... Que ce soupir trouble mon cœur jaloux!
Il s'échappe pour Alexandre.

CAMPASPE.

Que vous êtes cruel de ne pas le comprendre!

APELLE.

Que croire? et que me dites-vous?
Aurais-je quelque part à ce soupir si tendre!

CAMPASPE.

Mes yeux osent le dire, et vous n'osez l'entendre!

Parmi tant de déclarations (car on sait que l'opéra est le pays des déclarations, et du moins elles sont mieux là que dans la tragédie), celle de Campaspe n'est sûrement pas la plus mauvaise.

Aucun ouvrage peut-être n'a reparu plus souvent sur le théâtre de l'Opéra, que l'acte de *Pygmalion :* c'est le dernier de tous ces tableaux dont Lamotte a composé sa galerie dramatique; et quoique ce soit celui qu'on a paru revoir avec le plus de plaisir, j'avoue que je préférerais *Apelle et Campaspe*, peut-être parce qu'il n'y a

pas de merveilleux. Mais ce merveilleux n'en est pas moins ici à sa place et fort bien traité. Je ne trouve rien à redire aux paroles de la statue, qui n'étaient pas aisées à faire, surtout à celles qu'elle adresse à Pygmalion dès qu'elle a jeté les yeux sur lui :

..... Quel objet! mon ame en est ravie;
Je goûte, en le voyant, le plaisir le plus doux.
Ah! je sens que les dieux qui me donnent la vie,
Ne me la donnent que pour vous.
. . . .
Quel heureux sort pour moi! vous partagiez ma flamme!
Ce n'est pas votre voix qui m'en instruit le mieux;
Mais je reconnais dans vos yeux
Tout ce que je sens dans mon ame.

Voltaire a trouvé quelque défaut de justesse dans ce vers de Pygmalion, qui fut très-applaudi :

Vos premiers mouvemens ont été de m'aimer.

Le mot de *mouvement* lui paraît jouer sur l'équivoque du physique et du moral; mais dans la statue récemment animée, l'un et l'autre se meuvent ensemble, et il n'est point du tout malheureux que le poëte ait saisi une expression qui les confond sans embarras et sans nuage. Cette remarque de Voltaire me semble beaucoup trop sévère, comme ailleurs vous le trouverez, je crois, beaucoup trop indulgent pour de fort mauvaises strophes de Lamotte, qu'il voudrait nous faire trouver bonnes. Les odes de Lamotte sont tombées, et ses bons opéras sont restés; c'est l'explication des jugemens un peu étrangers de Voltaire, en y joignant sa haine pour Rousseau, qui s'est fait tant de réputation par ses odes.

Mais dans les sujets tragiques, dès que Lamotte y retourne, on s'aperçoit tout de suite combien il a de peine à se tirer de la poésie

noble, même de celle du grand opéra, qui est encore si loin de la tragédie. Il retombe sans cesse dans le prosaïsme, qui est le défaut général de sa versification dans les grands sujets, dans l'épique, dans le tragique, dans l'ode. Il cherche en vain à se relever par des tournures symmétriques de madrigal ou d'épigramme : tous ces ornemens, qui sont là aussi froids que petits, ne servent qu'à faire voir qu'il n'était nullement fait pour la haute poésie, et qu'il ne la sentait même pas. Après ce *Triomphe des Arts*, qui fut vraiment le sien, vient une *Canente*, qui n'est encore qu'une contr'épreuve de l'*Amadis* de Quinault, mais la plus exactement calquée qu'il soit possible. Picus est Amadis, Circé est Arcabonne, le Tybre est Arcalaüs : même intrigue, mêmes caracteres, mêmes situations. Mais les effets que Quinault a su tirer du spectacle et de la féerie, et surtout de l'expression des sentimens qui animent ces scenes, mettent entre ces deux ouvrages toute la distance qui peut se trouver entre un imitateur et un modele.

Il y a un peu plus d'intérêt dans *Omphale* et dans *Alcyone*, et le fond appartient davantage à l'auteur.

La rivalité d'Hercule et du jeune Iphis son ami, et la victoire que le héros remporte à la fin sur lui-même en cédant Omphale à Iphis qui en est aimé, forment un dénoûment du genre héroïque, satisfaisant pour le spectateur. Mais il y a une certaine magicienne nommée Argine, depuis long-tems folle d'Hercule qui ne peut pas la souffrir, et dont il pourrait dire comme Ménechme le campagnard :

Cette femme est sur moi rudement endiablée.

Il a quitté la Phrygie pour se sauver de ses poursuites; mais il n'en est pas quitte, et il la voit

tout-à-coup arriver en Lydie pour troubler ses nouvelles amours avec Omphale, quoiqu'elles ne soient pas déjà fort heureuses. Cette terrible femme, qui a, comme de coutume, tout l'enfer à ses ordres, fait tout le vacarme de la piece, et cette machine d'opéra est une des moins heureuses de cette espece. Argine est plutôt une vraie sorciere qu'une magicienne, et son rôle est aussi désagréable que sa situation. Il ne faut jamais, même dans ce qui est fait pour être haïssable, rien offrir de trop repoussant. On sait assez quelle monotonie de ressorts résulte depuis cent ans de cette nécessité d'habitude, d'avoir un enfer dans un grand opéra, n'importe comment, parce que les effets d'exécution et d'optique en sont beaux; c'est une des richesses de ce théâtre, mais le plus souvent un des vices du drame et un des écueils de l'art : il faut bien de l'adresse pour s'en sauver, ou bien des ressources pour s'en passer. Les décorateurs, les machinistes, les danseurs, tous veulent un enfer à tout prix, et le poëte, obligé de leur complaire, fait comme il peut pour en avoir un. Au reste, cet enfer passe toujours, quel qu'il soit; mais Argine déplut tellement à la représentation même, qu'il fallut supprimer une partie de son rôle; elle revenait encore après le mariage d'Omphale et d'Iphis, s'acharner de plus belle sur Hercule, depuis qu'elle n'avait plus de rivale; et comme il n'en voulait pas plus alors qu'auparavant, elle mettait le feu au palais, pour se venger de ses refus. La pluie de feu était, depuis *Armide*, une des merveilles familieres de l'opéra, comme elle l'est encore; mais on était si las d'Argine, qu'on prit le parti de retrancher toute cette moitié du dernier acte, d'où il arrive que la piece finit sans qu'on sache ce que la sorciere est devenue, et sans qu'on en dise un mot. Mais qu'importe?

on n'y regarde pas de si près à l'Opéra, et je n'ai fait mention de cet incident qu'à cause du sacrifice de la pluie de feu, qui m'a paru un événement remarquable, et d'autant plus que la piece eut d'ailleurs du succès, comme en ont eu plus ou moins tous les opéras du même auteur; ce qui prouve en lui l'entente générale de ce théâtre. Je les ai vus tous repris et suivis dans ma jeunesse, et je ne doute pas qu'une musique nouvelle ne fît revivre des ouvrages qui ne sont morts qu'avec l'ancienne, et qui valent mieux géneralement que ceux de nos jours: avec quelques airs nouveaux et quelques ballets, cette résurrection serait très-facile. On sent bien que je ne parle ici que de la représentation : quant à la poésie des scenes, si l'on veut voir comment Lamotte exprimait à peu près les mêmes idées que Racine, il suffit de se souvenir des fureurs d'Achille :

> Le bûcher, par mes mains détruit et renversé,
> Dans le sang des bourreaux nagera dispersé, etc.

et d'entendre celles d'Hercule:

> Ah ! périsse avec moi l'ingrate et ce qu'elle aime!
> Allons à leur hymen *opposer mon transport;*
> Que l'autel renversé, le dieu brisé lui-même,
> Que le temple détruit dans ma fureur extrême,
> *Nous unissent tous par la mort.*

Par la mort! quel vers!

Alcyone a aussi ses furies, ses démons, et son magicien Phorbas, qui ne vaut guere mieux qu'Argine, et qui bouleverse tout pendant cinq actes, uniquement parce que *ses aïeux ont régné* autrefois dans la Thessalie, où regnent à présent Céix et Alcyone. Celui-là du moins n'est pas amoureux et jaloux, comme le sont presque tous les magiciens, et bien plus encore les magiciennes d'opéra. Il faut que la magie

porte malheur de tems immémorial, car Circé, et Calypso, et Médée, belles comme des déesses, sont toujours abandonnées ou rebutées chez les Anciens, comme les Alcine, et les Armide, et les Arcabonne chez les Modernes. Le Phorbas d'*Alcyone* est de plus escorté d'une Ismene son écoliere en fait de magie, et qui ne sert à rien qu'à faire des enchantemens, de compagnie avec son maître. Un Pélée, qui n'est pas le Pélée de Thétis, fait ici le rôle d'un amant plus langoureux qu'on ne l'est même à l'Opéra; ce qui ne l'empêche pas d'être fort méchant; car en qualité de rival secret de Céix dont il est l'ami, ainsi que d'Alcyone, il est de moitié, pendant toute la piece, dans tout le mal que leur fait Phorbas avec son Ismene. Ce n'est qu'à la fin du cinquieme acte qu'il fait à la reine l'aveu de cet amour dont elle ne se doutait pas, et lui demande pardon de tous les maux qu'il lui a causés : il sort ensuite en disant qu'il va se tuer. Toute cette partie du drame est très-mauvaise; mais la tendresse réciproque de Céix et d'Alcyone, et leur union traversée depuis le premier acte, le naufrage de Céix au dernier, et son corps jeté par les flots sur le rivage, jusque sous les yeux de la malheureuse Alcyone, tout cela, soutenu du tableau d'une belle tempête qui était fameuse dans son tems (car là-dessus je ne sais plus où nous en sommes dans le nôtre), suffisait pour amener des effets de perspective et de musique, et des momens d'émotion, et il n'en faut pas tant pour qu'un opéra tienne sa place comme un autre.

Ce n'est pas la peine de parler de deux opéras-ballets, *la Vénitienne* et *le Carnaval de la Folie*, quoique Lamotte, dans un avertissement, dise du dernier, je ne sais pourquoi, que *c'est ce qu'il a fait de plus raisonnable.* Je ne

comprends rien à cette prétention, si ce n'est l'envie d'en mettre à tout, et c'était un peu le défaut de Lamotte: la prétention est ici fort mal placée : ces deux pieces ne sont que des canevas de fort mauvais goût. Vous voyez que, même dans le grand opéra, l'auteur, malgré ses succès, n'a pu jusqu'ici être quelque chose qu'à l'aide de la représentation et de la musique, et ne conserve presque rien à la lecture. Mais il n'en est pas de même de *Sémélé;* et en joignant ce dernier ouvrage avec *Issé* et *le Triomphe des Arts*, on trouvera que Lamotte a du moins un titre durable dans chacun des trois genres d'opéra, dans la pastorale, dans les fragmens, et dans la tragédie.

Le sujet par lui-même était bien choisi, et cette fable ingénieuse et morale, emblême de l'amour propre et de l'ambition qui se mêlent si souvent à l'amour, peut-être encore plus dans les femmes que dans les hommes, avait de l'analogie avec le tour d'esprit particulier à l'auteur. C'est de plus le meilleur de ses plans : ici rien de postiche, rien de forcé, rien de vulgaire, si ce n'est le petit épisode des amours de Mercure, déguisé sous le nom d'Arbate auprès de Corine, confidente de Sémélé, comme Jupiter auprès de Sémélé, sous celui d'Idas. C'est à peu près la copie de Pan et de Doris dans *Issé;* mais du reste l'intrigue de la piece est plus originale que celle d'aucune autre de l'auteur; le spectacle même est amené avec beaucoup plus d'art et fait naturellement partie de l'action. Lamotte a emprunté de la Fable le conseil perfide que donne Junon à Sémélé, et qui est la cause de sa perte; mais cette scene est très-adroitement tissue, et l'auteur a su y mettre du sien. Junon, sous la figure de la vieille Béroé, nourrice de la fille de Cadmus,

flatte la vanité de la princesse, et éveille ses défiances avec une égale adresse.

Un dieu puissant vous rend les armes;
Méprisez désormais les soupirs des mortels.
L'encens est le tribut que l'on doit à vos charmes :
C'était trop peu d'un trône, il vous faut des autels.

SÉMÉLÉ.

Ma chere Béroé, que j'aime à voir ton zele !

JUNON.

Autant que vous, je ressens vos plaisirs.

SÉMÉLÉ.

Ciel! une conquête si belle
A passé mon espoir, et même mes desirs.

JUNON.

Je ne le cele point : cette gloire est extrême;
Mais j'ose à peine m'en flatter.

SÉMÉLÉ.

N'en doute point, c'est Jupiter qui m'aime.

JUNON.

Je le souhaite assez pour en douter.

Cette réponse est très-finement tournée; mais la finesse ne saurait être mieux placée qu'avec l'artifice.

SÉMÉLÉ.

Je suis témoin de sa puissance;
D'un mot il embellit les plus sauvages lieux;
Il soumet la nature, et j'ai vu tous les dieux
Lui marquer leur obéissance.

C'est en effet ce qu'on a vu quand Jupiter, aimé déjà sous le nom d'Idas, mais pas assez pour résoudre Sémélé à désobéir à son perc, et à refuser la main d'Adraste, prince de Thebes, s'est enfin donné pour ce qu'il était, et a fait aussitôt paraître devant la princesse les dieux des eaux et des forêts pour lui donner une fête. Celle-là, comme on voit, ne pouvait être mieux motivée; mais après l'agréable, il fallait le contraste du

terrible, et l'auteur ne l'a pas moins habilement préparé.

JUNON.

Par une trompeuse apparence,
Peut-être un enchanteur a-t-il séduit vos yeux.
Mais que fais-je? Pourquoi douter de votre gloire!
Votre beauté me fait tout croire.

SÉMÉLÉ.

Tu crois tout?..... Cependant on a pu me tromper!....
Ciel! de quel coup viens-tu de me frapper?
Quelle honte pour moi! que faut-il que je pense?
Mes yeux n'auraient-ils vu que des fantômes vains?
Croirai-je que les dieux permettent aux humains
D'imiter si bien leur puissance?

JUNON.

N'en doutez point : il est un art mystérieux
Qui sait donner des lois aux dieux,
Autrefois, dans la Thessalie,
Moi-même j'en appris les mysteres puissans.

SÉMÉLÉ.

S'il est vrai, fais-moi voir tout ce qu'on en publie.

JUNON.

Vos yeux soutiendront-ils les enfers menaçans?

SÉMÉLÉ.

Mon doute est plus cruel......

Ce mot est admirable, et la précision est égale à la vérité. Je ne connais d'ailleurs rien de plus heureux que tout cet ensemble : rien n'est plus théâtral que Junon, qui semble opérer par la magie ce qui appartient à sa propre puissance, et que Sémélé, qui après ce qu'on lui fait voir, doit être agitée des plus violens soupçons. C'est pour cette fois que l'enfer est bien réellement lié à l'action, et il était impossible d'ailleurs de justifier la demande que Sémélé va faire à Jupiter, et l'obstination qu'elle y met, d'autant plus qu'il fait et doit faire plus d'efforts pour l'en détourner. Toute cette machine est un modele de l'art, et le dialogue, le style même, n'en est pas

indigne. C'est alors que Junon, témoin des cruelles incertitudes de Sémélé, lui suggere le seul moyen qu'elle ait de s'en tirer, et qui est adopté avec transport.

Exigez qu'aux Thébains lui-même il vienne apprendre
Un choix pour vous si glorieux;
Qu'armé de son tonnerre, il se montre à vos yeux;
Que par le Styx il jure de descendre
Avec tout l'appareil du souverain des dieux,
Tel qu'aux yeux de Junon il paraît dans les cieux.

Jupiter, après avoir juré par le Styx, frémit d'effroi quand Sémélé lui dit :

Qu'à moi, tel qu'à Junon, Jupiter se présente;
Qu'aux honneurs de l'épouse il élève l'amante.

Sa frayeur ne peut que le rendre plus suspect, et Sémélé plus défiante.

Ce que j'ai demandé passe votre puissance :
Ce trouble me le fait trop voir.

JUPITER.

Ah! je tremblerais moins avec moins de pouvoir.

La réponse est parfaite. On connaît le dénoûment : le poëte se soutient dans l'exécution, et surtout dans le caractere de Sémélé. Tandis que Jupiter est caché dans des nuages enflammés, Adraste, qui a bravé le dieu avec tout l'emportement d'un rival, Adraste, déjà dévoré des feux qui se répandent sur le théâtre, presse en vain Sémélé de fuir : elle répond :

En vain la flamme dévorante
Exerce sur moi son pouvoir.
Aux yeux de Jupiter je périrai contente,
Et je ne crains encor que de ne le pas voir.

Le sentiment qui est dans ce beau vers, n'est pas au-dessus de l'amour d'une femme. Jupiter paraît :

Vivez, princesse trop charmante;
Ma puissance pour vous a modéré ces feux.

SÉMÉLÉ.

Il n'est plus tems, vous me voyez mourante;
Je descends pour jamais sur les bords ténébreux.
Je vois les Parques inflexibles
Qui tranchent le fil de mes jours.
Qu'à mes yeux, cher amant, les enfers sont terribles!
Ils nous séparent pour toujours.

JUPITER.

Non, les enfers n'ont point de droits sur ce que j'aime.
Volez, Zéphyrs, volez, portez-là dans les cieux;
Qu'elle y partage, aux yeux de Junon même,
L'éternelle gloire des dieux.

Ainsi, grâce aux puissances de la Fable, tout se termine aussi bien qu'il est possible. De tous les grands opéras faits depuis Quinault, *Sémélé* est, à mon avis, le meilleur. Il y a des beautés de toutes les sortes, et toutes ont leur effet, parce que le fond est intéressant. Ce n'est pas qu'il n'y ait encore de tems en tems quelque dureté dans les phrases, et quelques mauvais vers :

Je me ferai connaître *au coup barbare*
Dont ton cœur doit être immolé, etc.

Mais ici ces taches sont rares, et si Quinault n'a presque point de vers durs, il en a de faibles. Lamotte, quoiqu'il ait eu dans quelques-uns de ses opéras plus d'oreille que dans ses autres poésies, en a toujours eu peu, et Quinault en avait beaucoup. Lamotte, dans sa versification, est presque toujours fort loin de la facilité gracieuse et de la mélodie enchanteresse de Quinault. C'est ce qu'on n'a pas assez senti dans un jugement (1) sur les opéras de Lamotte, qu'on n'aurait pas dû insérer dans *le Dictionnaire historique*, sans ajouter qu'il était beaucoup trop

(1) Tiré de l'*Année littéraire*.

flatteur. « Depuis Quinault, personne n'a porté » plus loin l'intelligence de ce spectacle. » Cela est vrai, et l'on en convient; mais s'il a bien connu tous les moyens du genre, il n'a rien ajouté à ceux que Quinault avait créés, et c'est ce qu'il est juste de ne pas oublier. Il n'en est pas ici comme de Racine, qui a été, dans ses conceptions, aussi créateur que Corneille dans les siennes. La seule qui soit de Lamotte, c'est l'idée des petits actes détachés, dont il a donné le meilleur modele, en les faisant rentrer dans un même objet qui leur sert comme de cadre. C'est un service rendu à ce théâtre, mais ce n'est pas non plus une invention fort difficile; elle ne l'était guere plus que celle des comédies en un acte, dont on ne fut peut-être avisé que par la difficulté d'en faire en cinq actes et en trois. « Il a dans ses vers cette *noble élégance*, cette » douceur d'expression si essentielle à ce genre. » Il n'a guere eu cette derniere qualité que dans *Issé* : vous la chercheriez en vain dans ses grands opéras, excepté quelques endroits de *Sémélé*. La *noble élégance* est précisément ce qui en général lui manque le plus : rien ne lui coûtait plus à soutenir que cette diction naturellement noble, qui ne peut se séparer de l'harmonie des vers et de l'aisance des tournures. Un des défauts habituels de cet écrivain, même dans ses opéras, quoi qu'en dise le critique cité, c'est la gêne des constructions, et le prosaïsme et la dureté s'y joignent encore trop souvent. Il s'en faut bien que sa pensée paraisse, comme dans Quinault, comme dans tout auteur né poëte, s'arranger d'elle-même dans la phrase métrique. Le plus souvent il a l'air d'avoir pensé en prose et traduit sa pensée en vers. Le poëte, au contraire, n'en doutez pas, pense toujours en vers : ceux qui savent en faire m'entendront bien. Ce serait

un trop long travail de multiplier ici les preuves; mais comme j'ai pour principe de ne rien affirmer, surtout en improbation, sans chercher à mettre au moins le lecteur intelligent à portée de juger par lui-même, je vais donner dans une douzaine de vers de Lamotte, un exemple de cette composition prosaïque, que tout bon juge en poésie retrouvera chez lui très-fréquemment. Je le prends dans la premiere scene qui se présente à moi : c'est le commencement d'*Amadis*.

Répondez en ces lieux à de tendres desirs.
Mélisse sent pour vous la flamme *la plus belle.*
Mille appas sont ici le fruit de ses soupirs.
Quant son art à vos yeux rassemble les plaisirs,
C'est son amour qui les appelle.

AMADIS.

Ah! *c'est de cet* amour que *je fais mon tourment.*
Quand ce palais s'offrit à mon passage,
J'allais *finir l'enchantement*
De la princesse *qui m'engage.*
Mélisse par ses soins me retint dans sa cour.
Je crus que son accueil *naissait de son estime.*
Mais puisqu'il est l'effet de son fatal amour,
Prince, je me ferais un crime
De le nourrir par un plus long séjour.

Il n'y a là presque rien qu'un poëte ne dît et ne dût dire autrement, même dans un opéra; et il est clair que la contrainte du vers empêche à tout moment l'auteur de rendre sa pensée. *La flamme la plus belle* est une faute légere à la vérité, car la phrase est reçue; mais elle est mal placée avec le mot *sentir* dans la bouche d'un tiers indifférent; ce qui rend alors l'expression froide et banale. *Mille appas* qui *sont le fruit des soupirs*, sont un vrai galimathias que les deux vers suivans peuvent rendre intelligible, mais qui par lui-même ne l'est pas. Qui est-ce qui douterait que ces *appas* sont des jeux, des

fêtes, des spectacles? Et des *appas le fruit des soupirs !* Il n'y a rien dans ces mots-là qui puisse aller ensemble. *C'est de cet amour que je fais mon tourment* ne dit pas non plus ce que l'auteur veut et doit dire. *C'est de cet* blesse l'oreille dans un genre de vers qui doit plus que tout autre la ménager; mais surtout il fallait dire : « C'est ce » même amour qui fait mon tourment, » ce qui n'est nullement la même chose que *faire son tourment d'un amour*, et le vers seul a confondu ici ces deux choses très-différentes. Les trois suivans sont de la prose plate; et la premiere fois que le héros amant parle de tout ce qu'il aime, de sa maîtresse captive et de la gloire de la délivrer, *la princesse qui m'engage* et *finit l'enchantement* sont à la glace : les vers ont manqué à l'auteur, car je suis sûr qu'en prose il aurait mieux dit. *Je crus que son accueil naissait de son estime* ne vaut pas mieux; c'est s'exprimer d'une maniere impropre et forcée. *La noble élégance* qui consiste à relever la pensée par l'expression, sans lui rien ôter de sa justesse, exigeait que l'on dît, ou à peu près :

Et dans ces soins pour moi prodigués chaque jour,
Je me plaisais à voir les tributs de l'estime.
Hélas! c'étaient ceux de l'amour.

La phrase ne finit pas mieux : *je me ferais un crime de le nourrir par un plus long séjour* est encore de la prose commune et languissante. Il était indispensable de ne pas laisser tomber ainsi la phrase : jamais le sentiment de la poésie ne permet ces chutes misérables : c'est l'opposé de l'élégance et de l'harmonie. Un homme accoutumé à parler en vers aurait dit :

Par un plus long séjour je nourrirais ses feux,
Et les nourrir serait un crime

ou bien,

Et c'est toujours un crime
De nourrir un amour qu'on ne peut partager.

Il y avait trois ou quatre manieres de rendre cette idée en vers, et la phrase de Lamotte ne ressemble pas à des vers.

Je ne crois pas qu'on puisse me trouver ici trop exigeant; non: tout ce que je viens de dire est de l'essence de l'art. On peut être sûr qu'un poëte (il est vrai qu'il y en a peu) apercevra du premier coup-d'œil toutes ces fautes, comme un peintre marquerait de son crayon toutes celles d'une étude de dessin. Il s'ensuit que Lamotte n'a jamais eu qu'une très-médiocre connaissance et un très-faible sentiment de l'art des vers, et ce qui le caractérise dans ce qu'il a de mieux écrit, n'est pas la *douceur* ni *l'élégance*, c'est l'esprit et la délicatesse, soit dans les pensées, soit dans les tours.

On ajoute: « Ces petites pensées fines, ces » petits riens tournés en madrigaux, *que nous* » *aimons tant* à l'opéra, et qui nous déplairaient ailleurs, sont répandus dans toutes ses scenes sans trop de profusion. » Ce ne sont pas là des éloges bien réfléchis, c'est de la littérature de journal. D'abord, de *petits riens* sont (comme dit Sosie) *rien ou peu de chose*, et si on les *aime*, c'est quand les *madrigaux* sont à leur place dans une pastorale ou dans des fragmens lyriques; ils n'y sont plus dans la tragédie chantée, et certes ce n'est pas là ce qui nous fait tant aimer Quinault. Si ses beautés sont fort au-dessous de celles de Racine, elles sont fort au dessus des madrigaux de Lamotte. De plus, il n'est pas vrai qu'on *aime tant* ces *madrigaux*, même à l'opéra: quelle exagération! On les entend avec plaisir quand ils sont agréablement tournés, comme la

plupart de ceux de Lamotte, et c'est bien assez.

On peut voir aussi, par ce passage que l'occasion m'a fait rencontrer, ce qui sera un peu plus détaillé en son lieu, dans le chapitre de la critique, que, quoique Fréron ne fût pas sans esprit ni sans quelque goût naturel, avant que ses haines et ses passions l'eussent tout-à-fait gâté, sa littérature a toujours été extrêmement superficielle, et sa critique très-souvent fautive, même quand elle était le plus désintéressée; et d'ailleurs, la critique est bien rarement un art pour ceux qui en font un métier.

Cet article m'a fait relire Quinault, et plus je l'ai relu, plus je sais gré à Voltaire de l'avoir vengé avec tant d'éclat des injustices de Boileau. Je persiste à croire qu'il n'y avait, dans le jugement du satyrique, que de l'erreur, et non de la mauvaise foi : il en était incapable par son caractere; et sa haute réputation, bien supérieure à celle de Quinault, surtout en ce tems-là, le mettait au-dessus de l'envie. Mais l'erreur fut réelle : elle tenait, je crois, à ce que Boileau, qui réprouvait le genre de l'opéra en lui-même, non-seulement en morale, mais en poésie, jugea très-légerement ce qui n'avait pour lui aucun charme, et ce qui ne lui semblait pas mériter son attention. Il ne vit pas que ce genre nécessaire pour un spectacle de musique, n'était point du tout méprisable, quoique la musique même le mît au second rang, et il sentit encore moins que Quinault était précisément l'homme de ce genre. Il allait bien jusqu'à dire qu'il *excellait à faire des vers bons à être mis en chant*, et cela était vrai; mais il en concluait à peu près que ces vers ne pouvaient pas être bons à lire, et il avait tort. En poésie, comme dans tous les arts d'imitation, il y a encore autre chose que le grand, le fort, le sublime : c'est là ce qui est au

premier degré, je l'avoue, et c'est encore un mérite presqu'unique dans Quinault, de n'y avoir pas été tout-à-fait étranger, comme il l'a prouvé dans plusieurs morceaux devenus fameux, même dans ce premier genre. Mais dans celui qui est proprement le sien, il a été très-près et beaucoup plus près de la perfection, qu'aucun de ses rivaux ou de ses successeurs. Les caracteres de sa versification sont bons en eux-mêmes et lui sont propres : c'est assez pour être un maître dans son école, quoique cette école ne soit pas la premiere. Tout n'est pas, en peinture, Raphaël et Michel-Ange; mais la place du Titien est encore bien belle. Une élégance aisée, noble et gracieuse, de l'esprit et du sentiment, du goût et du nombre, ce sont là certainement des attributs très-distingués, et ce sont ceux de Quinault. Pour tout dire, en un mot, il est vraiment le poëte des Grâces, et ce titre ne sera jamais le dernier.

SECTION II.

Roy, Pellegrin, Bernard, Labruere.

Parmi ceux qui occuperent la scene lyrique dans notre siecle, et dont, pour la plupart, les noms sont oubliés comme les ouvrages, Roy se fit remarquer plus avantageusement lorsqu'il donna *Callirhoé*, regardée encore aujourd'hui comme un des meilleurs poëmes du genre. *Philomele*, *Bradamante*, *Hippodamie*, *Creüse*, qui l'avaient précédée, n'ont rien qui mérite qu'on en fasse mention; mais *Sémiramis* qu'il fit paraître six ans après, en 1718, vaut pour le moins *Callirhoé*, et me paraît même supérieure. Ces deux ouvrages sont restés dans la premiere classe de nos tragédies-opéras : c'est, en ce genre, tout

ce que l'auteur a fait de bon. Mais dans celui de l'opéra-ballet, il a aussi *les Elémens*, et même le *Ballet des Sens*, au moins dans deux actes qui ont conservé des droits à l'estime publique.

On s'aperçoit que cet écrivain, dont les productions sont très-nombreuses, eut besoin de beaucoup de travail pour vaincre la nature, qui ne l'avait pas fort heureusement organisé. Sa versication est d'ordinaire pénible et dure, quelquefois même étrangement; et il est assez singulier que deux hommes qui avaient très-peu d'oreille, Lamotte et Roy surtout, se soient appliqués si long-tems à l'un des genres qui en demandent le plus. Il y a cette différence, que Lamotte parut y plier la sienne beaucoup plus aisément que Roy; car c'est dans ses opéras que le premier a beaucoup moins laissé voir le défaut d'oreille, que dans ses autres écrits. Au contraire, il regne généralement dans ceux de Roy, qui n'est parvenu à donner enfin à sa versification un peu plus de souplesse et de liant que dans le très-petit nombre de poëmes dont je vais parler : encore n'a-t-il guere été jusqu'à la douceur, que dans un morceau de *Vertumne*. La facilité lui est si étrangere, qu'elle ne se montre jamais chez lui, pas même dans ces petits vers de toute mesure qui composent les divertissemens, et à qui l'on est convenu, ce semble, en faveur de l'agrément des airs, de passer un certain degré de faiblesse, qui doit au moins être racheté par un peu de facilité. Ceux de Roy sont à la fois durs et plats, et ne le sont pas même médiocrement : c'est peut-être ce qu'il y a de plus mauvais dans ces sortes de paroles, qui sont quelquefois des vers et de jolis vers chez Quinault, dont l'exemple, en cela comme en tout le reste, a été trop peu suivi.

Mais si Roy est dénué de facilité et de douceur,

il ne manque ni de force ni de noblesse dans ce qu'il a laissé de bon. Le sujet de sa *Callirhoé* est intéressant et bien conduit, et n'a guere d'inconvénient que dans le dénoûment, où le sacrificateur Corésus, personnage assez odieux jusque-là, et qui a fait les malheurs et les dangers de la famille royale et du peuple de Calydon, finit cependant par un dévoûment héroïque, en se donnant la mort plutôt que de sacrifier son rival, dont le sort est entre ses mains. La situation en elle-même est tragique et théâtrale, comme toute l'action de la piece, tirée des *Achaïques* de Pausanias. Callirhoé, princesse de Calydon, doit, par l'ordre des dieux, épouser le grand-prêtre de Bacchus, issu du sang des rois, et que le vœu du peuple appelle à hériter du trône; mais elle aime Agénor, prince du même sang, et quelques efforts qu'elle fasse d'abord pour soumettre l'amour au devoir, l'amour l'emporte, et le grand-prêtre Corésus est refusé. Irrité des refus de la princesse qu'il aime éperdument, il implore la vengeance de Bacchus, qui éclate sur les Calydoniens par des fléaux horribles. On consulte l'oracle, qui répond que le sang de Callirhoé peut seul apaiser la colere des dieux, et doit couler sur les autels, à moins qu'une autre victime ne s'offre à sa place. Agénor ne balance pas, et Corésus, sacrificateur, se trouve ainsi le maître de se défaire d'un rival sans qu'on puisse même accuser sa vengeance, légitimée par un oracle; mais il est sûr aussi de perdre sans retour Callirhoé, qui certainement, quoi qu'il arrive, n'épousera jamais le meurtrier de son amant. Ce nœud est dramatique; mais comment le trancher? Corésus, que le poëte a eu soin de représenter moins cruel de caractere, que forcené de jalousie, vient à l'autel sans avoir pris encore de résolution; les deux vic-

times y sont se disputant la mort; le tableau es frappant et l'attente est terrible. Corésus, té moin de tout l'amour qu'Agénor et Callirho montrent en ce moment l'un pour l'autre ave plus de vivacité que jamais, s'écrie :

Ciel! en les immolant je ne puis les punir!

Le mot est vrai, le vers est beau.

CALLIRHOÉ *et* AGÉNOR.

Frappe, voilà mon cœur. Qui peut te retenir?

CORÉSUS.

Agénor, j'applaudis à l'ardeur qui t'anime.
J'honore ta vertu : tes vœux seront contens.

CALLIRHOÉ.

Je frémis.... acheve, il est tems.

Corésus sépare les deux amans, et saisissant le glaive :

Arrêtez, c'est à moi de choisir la victime.

Il se frappe.

. . . . Je sauve vos jours;
De vos malheurs, des miens je termine le cours.
(*A Callirhoé.*)
Vous pleurez! Se peut-il que ce cœur s'attendrisse?
Je meurs content.... mes feux ne vous troubleront plus
Approchez.... en mourant, que ma main vous unisse.
Souvenez-vous de Corésus.

Je ne crois pas qu'un autre dénoûment fût pos sible, à moins d'employer une machine d'opéra une intervention divine, qui, dans des situa tions si fortes, paraîtrait froide; ce qui est le plu grand de tous les défauts. Mais il y en a un autr ici, et très-réel; c'est que le personnage ha jusque-là devient sans contredit le premier, e attire sur lui toute la pitié et tout l'intérêt, pa un des traits d'héroïsme qui est peut-être le plu

rare; car il est tout autrement aisé de se sacrifier pour ce qu'on aime, quand on est aimé, que quand on ne l'est pas. Il arrive de là que ce dénoûment mêle une impression triste et affligeante au sentiment de plaisir que doit produire le bonheur des deux personnages aimés. Peut-être les grands développemens que la tragédie seule comporte, auraient pu préparer un peu davantage cette catastrophe et en modifier les effets; mais je doute que, dans tous les cas, on pût remédier tout-à-fait à cet inconvénient de la situation donnée, que je n'observe pas comme une faute, mais comme une imperfection inévitable, telle qu'en offrent quelquefois les plus belles situations du théâtre.

On a remis de nos jours cet opéra, avec une nouvelle musique qui n'eut aucun succès : il doit en avoir dans tous les tems quand la musique sera bonne, et aujourd'hui surtout que l'on tâche de rapprocher l'opéra de la tragédie, et beaucoup plus, je crois, qu'il ne faut. Quoi qu'il en soit, le dialogue et les vers ne sont pas en général au dessous du sujet, au moins pour le sentiment et la pensée, car le nombre et la tournure se sentent encore trop souvent de cette pénible facture, plus désagréable peut-être dans les vers mêlés, que dans les alexandrins. Voici, par exemple, un bien mauvais récit.

Les rebelles vaincus fuyaient *devant nos traits*.
Malgré mon sang versé, jusqu'au fond des forêts
La victoire m'entraîne.
Je tombe : je trouvai d'heureux et prompts secours.
Par le tems et les soins je respirais à peine :
J'apprends qu'à Corésus vous unissez vos jours.

Je respirais par le tems.... fuyaient devant nos traits.... il n'en faut pas davantage pour reconnaître un écrivain étrangement gêné par la mesure et la rime.

Un amant malheureux et tendre,
D'une erreur qui lui plaît, aime à s'entretenir.
Mais que de pleurs à répandre
Quand il faut *en revenir !*

En revenir est bien plat; *y renoncer* était le mot convenable, et de plus il fallait le rapprocher davantage de l'*erreur*, et ne pas interposer le substantif *pleurs*, qui embarrasse la construction.

Rien n'est plus malheureux que le mélange du prosaïsme et de la dureté, et Boileau savait encore quelque gré à Chapelain d'*un vers noble quoique dur;* mais des vers tels que ceux-ci sont mauvais doublement :

J'ai souffert les plus rudes coups
Que puisse *craindre un cœur tendre.*
Quand le ciel me permet d'attendre
Un sort plus calme et plus doux,
Cruelle, démentez-vous
L'espérance qu'il veut me rendre ?

Ces six vers ne sont qu'une prose rimée, où rien jamais n'avertit l'oreille qu'elle entend des vers, et où souvent même elle est blessée par des sons rudes. Je ne crois pas que, dans les scenes de Quinault, on trouvât une phrase de quatre vers qui fût ainsi dépourvue de nombre; mais ce défaut devient encore plus sensible quand des vers mal tournés en rappellent d'autres qui le sont parfaitement. Agénor dit à Callirhoé précisément les mêmes choses qu'Achille à Iphigénie; mais les mêmes choses ne sont pas les memes vers.

CALLIRHOÉ.

L'autel est prêt : *j'y veux aller.*

AGÉNOR.

J'y cours : de Corésus, *que le crime s'expie.*
On me *payera* (1) cher *de m'avoir fait trembler.*

(1) L'usage est de faire ce mot de deux syllabes seule-

Le bûcher brûle, et moi, *j'éteins* sa flamme impie
Dans le sang du cruel qui veut vous immoler.
Mes amis sont tous prêts; ils suivront mon exemple.
J'attaquerai vos dieux, je *briserai* leur temple,
Dût sa ruine m'accabler.

La déclamation ou le chant peut réchauffer ces vers; mais la tournure en est froide par elle-même quand on les lit : la gêne, le superflu, le vague, s'y font sentir partout. *Que le crime s'expie* ne vaut rien là, parce qu'il faut de l'expressif, du pittoresque, et non pas du moral. Cette phrase aussi, *on me payera de m'avoir, etc.*, est trop contournée : la fureur en vient plus vîte au fait. *Le bûcher brûle* est dur et plat; le présent *j'éteins*, que l'on croirait devoir être plus vif que le futur, l'est ici beaucoup moins, parce que rien dans la phrase n'est lié par l'analogie des tours, et que les futurs sont entre-mêlés avec les présens, *on me payera*, *j'éteins*, *j'attaquerai*. Il fallait l'un ou l'autre de ces deux modes, et s'y tenir : ce redoublement des mêmes formes est dans la passion. *Les amis* et *l'exemple* sont à la glace : c'est bien de cela qu'il s'agit! *Je briserai leur temple* ne vaut rien, quoiqu'on dise *des tours brisées*, *des murs brisés* : c'est qu'alors on suppose un grand nombre de bras qui ont *brisé*; mais la disproportion se laisse trop voir dans un homme qui *brise un temple*. Il n'était pas difficile de mettre :

J'attaquerai vos dieux, renverserai leur temple.

Renverser présente ici un concours de forces que n'offre pas le mot *briser*, et la suppression du *je*

ment, pour éviter la valeur incertaine de la diphthongue, et l'on peut alors écrire ce mot avec un *y*, comme dans *plaidoyrie*, ou un *î* avec un chevron, *plaîra*, *emploîra*, etc.

rendait encore le vers plus vif. Que de remarques sur sept ou huit vers ! C'est que le morceau était important, et que c'est une des occasions où l'on peut apprendre aux jeunes poëtes à quoi tient l'accord des choses et des expressions pour produire l'effet, et combien de sortes de fautes peuvent y nuire ; c'est qu'enfin un homme qui n'était pas sans talent, a voulu ici imiter un maître, et s'en est tiré en écolier. Cette Callirhoé qui nous dit : *J'y veux aller!* quelle froideur !

ACHILLE.

Vous allez à l'autel, et moi, j'y cours, Madame.
Si de sang et de morts le ciel est affamé,
Jamais de plus de sang ses autels n'ont fumé.

N'ont fumé : il se garde bien de dire *n'auront fumé ;* non, cela est déjà fait ; *le sang fume* déjà : voilà comme la passion s'exprime.

Le prêtre deviendra ma premiere victime,
Le bûcher, par mes mains, détruit et renversé,
Dans le sang des bourreaux nagera dispersé, etc.

Voyez s'il n'est pas déjà au milieu des ruines, du sang et du carnage ! Toutes les expressions en sont pleines, et tout cela doit être dans les vers du poëte, comme dans l'imagination de l'homme furieux. Si l'on n'a pas ce sentiment, jamais on ne sera grand poëte ; c'est là le vrai secret, et nos petits docteurs du jour, qui font tant de bruit du technique des figures, ne se sont jamais douté que c'est la sensibilité de l'imagination et de l'ame qui a inventé ces figures et les invente encore, et que sans elle c'est bien inutilement qu'on en apprend l'artifice et qu'on en recherche l'emploi. Il arrive alors ce qui est si commun aujourd'hui : avec un tas de figures, on est à la fois bouffi et glacé, recherché et sec, emphatique et barbare.

L'opéra de *Sémiramis* n'a pas peu servi à Voltaire pour faire sa tragédie. C'est le même plan presque en entier; ce sont les mêmes rôles, les mêmes moyens; et pourtant la distance est immense entre les deux ouvrages, tant il y a loin d'un bon opéra à une belle tragédie; car ici la disproportion des genres n'est pas moindre que celle des auteurs. Il n'en est pas moins vrai que l'une des deux pièces est à peu près moulée sur l'autre. Sémiramis ressent pour Arsane, qui est l'Arsace de Voltaire, cette espèce d'amour qui ne révolte point, quoique dans une mere pour son fils, parce qu'il laisse apercevoir une sorte de méprise où la nature se retrouve. Cette nuance était délicate et nécessaire : Crébillon n'en a pas eu la moindre idée : Roy l'a indiquée assez heureusement, et Voltaire a su la marquer.

Un penchant inconnu m'entraîne,
Plus puissant mille fois et moins doux que l'amour.

C'est ainsi que Sémiramis parle dans la piece de Roy, jouée en 1718. Il est à remarquer que celle de Crébillon avait paru l'année précédente, et que Roy n'en prit rien et n'en pouvait rien prendre, car tout y est détestable; et Crébillon est ici au-dessous de Roy, autant que Roy est au-dessous de Voltaire. L'Azéma de celui-ci est exactement l'Amestris de l'opéra. Zoroastre, qui veut épouser Sémiramis, est Assur, et révele à la fin la naissance d'Arsane comme le grand-prêtre dans la tragédie. Ce rôle de Zoroastre est d'ailleurs très-convenablement placé comme contemporain, et introduit fort à propos sur la scene cette magie dont il passe pour le premier auteur; en sorte que le spectacle est adapté aux mœurs historiques et lié à l'action. C'est un art dont il faut tenir compte, d'autant plus que

depuis Quinault on l'a souvent négligé. Il y a de l'intérêt dans les amours d'Arsane, et de cette Amestris que Sémiramis sa rivale a condamnée à se dévouer au culte des dieux; ce qui forme un obstacle à son penchant pour Arsane, et développe en elle un caractere à la fois noble et sensible, et un mélange de tendresse et de résignation, bien entendu et bien soutenu. Arsane tue sa mère sans la connaître, comme dans la tragédie, mais par un moyen assez usé, par un égarement tout semblable à celui d'Atys, et qui n'est pas à beaucoup près si bien amené : c'est peut-être le seul ressort faible de cette intrigue. Le tombeau de Ninus, dans Voltaire, est bien d'un autre effet et très-préférable, parce que cet effet est assez grand pour couvrir ce qui manque à la vraisemblance. Mais, dans l'opéra comme dans la tragédie, la cérémonie la plus imposante, celle où Amestris va prononcer ses vœux à l'autel, est interrompue par le tonnerre et des tremblemens de terre, et par un oracle équivoque qui appelle Amestris au tombeau de Ninus. Voltaire a tout fortifié et tout embelli; mais c'est le même nœud et le même dénoûment, le mariage d'Arsane avec Amestris, à qui Sémiramis laisse le trône, ainsi que dans la tragédie.

L'ouvrage de Roy, qui lui a fait le plus de réputation, est le ballet des *Elémens*, sans doute parce qu'il y a plus d'originalité dans la conception, et surtout parce qu'il y a des morceaux de poésie qui ont mérité d'être retenus; ce qui ne lui est pas arrivé dans ses tragédies-opéras. C'était une idée neuve et ingénieuse, très-analogue d'ailleurs à la nature de ce spectacle, que d'attacher à chacun des *Elémens* une petite action qui en offrît quelques rapports; et la mythologie était ici bien plus heureuse et

plus dramatique que l'allégorie, espece de fiction qu'il est rare de garantir de la froideur. Le poëte a tout pris dans la Fable, ou presque tout, car, même dans l'acte du *Feu*, le seul où il ait pris de l'Histoire un personnage de Vestale qui, en s'oubliant avec un amant, laisse éteindre le feu sacré, c'est encore l'Amour qui vient le rallumer, et les sauve ainsi tous deux; ce qui donne un dénoûment mythologique. L'acte de l'*Air*, Ixion, amoureux de Junon et foudroyé par Jupiter, ne me semble pas un sujet aussi bien choisi que les autres : un coup de foudre est une catastrophe un peu rude pour le crime le plus léger de tous à l'Opéra, celui d'aimer une déesse. On ne voit à ce théâtre que des déesses à qui la tête tourne pour des mortels très-ordinaires, sans en excepter la chaste Diane, qui devient folle du berger Endymion, seulement parce qu'il est joli; ce qui ne l'empêche pas de faire dévorer ce pauvre Actéon par ses chiens, pour avoir eu le malheur de la voir très-innocemment dans le bain. Ce sont d'étranges créatures que ces déesses, et c'est souvent une étrange chose que la Fable, moitié absurde et moitié morale. Il est vrai que Junon, autant qu'il m'en souvient, est la seule à qui les poëtes n'aient pas donné d'amant, apparemment par respect pour le grand Jupiter; aussi l'ont-ils faite méchante comme une Furie. Ce n'est pas relever beaucoup la sagesse conjugale, qu'ils ont presque entièrement réduite à une jalousie enragée, et qui méritait d'être représentée sous une toute autre moralité.

L'acte de l'*Eau*, les amours du chantre Arion et de la nymphe Leucosie, et surtout celui de la *Terre*, les amours de Vertumne et de Pomone, sont ce qu'il y a de mieux fait dans ces fragmens lyriques. Les scenes des deux

amans dans le dernier sont très-agréables, et ont quelque chose de l'esprit de Lamotte et de de la grâce de Quinault. On en peut juger par ce couplet de Vertumne :

Voyez dans ces vergers la source qui serpente :
Elle embrasse cent fois ces jeunes arbrisseaux.
Unie avec l'ormeau, cette vigne abondante
S'éleve et croît sur ces rameaux :
Cette autre sans appui demeure languissante.
Ces palmiers amoureux s'unissent en berceaux.
C'est le plaisir d'aimer que le rossignol chante.
Ces ondes et ces bois, ces fruits et ces oiseaux,
Tout vous est de l'amour une leçon vivante.

C'est bien ici qu'on peut observer ce que vaut l'élégance et le nombre. Rien de plus commun que tout le fond de ces pensées, et rien de plus connu que ces vers que j'ai entendu citer mille fois, parce que l'expression a du charme. Un morceau d'un ordre d'idées et d'un mérite fort supérieur, c'est ce début du prologue qui sera toujours admiré (c'est le Destin qui parle) :

Les tems sont arrivés; cessez, triste chaos.
Paraissez, élémens; dieux, allez leur prescrire
Le mouvement et le repos.
Tenez-les renfermés chacun dans son empire.
Coulez, ondes, coulez; volez, rapides feux.
Voile azuré des airs, embrassez la nature.
Terre, enfante des fruits, couvre-toi de verdure.
Naissez, mortels, pour obéir aux dieux.

La tournure simple et précise du dernier vers a quelque chose de sublime, quoique l'idée nous soit très-familière, tant les Anciens avaient raison d'attacher un grand prix à l'arrangement des mots et à la coupe des vers!

Les apostrophes sont ici fort multipliées, et j'avoue que cette forme de phrase est en poésie la plus facile de toutes; mais elles sont ici à leur place : c'est l'expression naturelle du pouvoir qui commande pour créer. Il n'en est pas de

même de la plupart des monologues que j'ai sous les yeux : l'apostrophe y est prodiguée avec une profusion inexcusable ; et de toutes les causes d'ennui qui rendent si fastidieuse la lecture d'un recueil d'opéras, celle-là n'est sûrement pas la moindre. Il se peut que cette construction parût favorable à l'ancienne musique, dont les procédés étaient généralement beaucoup trop uniformes ; mais ce n'est pas une excuse pour les poëtes, car ce défaut n'existe point dans Quinault, dont les monologues ne tirent point leur agrément de l'apostrophe, non plus que ses dialogues ; et puisqu'il a su s'en passer, c'est qu'il avait plus de ressources que ses successeurs. Ceux-ci semblent n'en avoir pas d'autres dès qu'ils veulent faire un morceau d'effet, au point qu'à tout moment ils coupent la scene même pour faire une espece d'*à-parte* en apostrophe ; ce qui, du moins à la lecture, ôte toute vérité au dialogue. Quant aux monologues, on jurerait que c'est une loi, tant ils y sont fideles ; et sur cent monologues, je ne sais si l'on en trouvera deux qui ne commencent et souvent même ne se continuent par des apossrophes. Cette figure est belle et musicale quand l'usage en est ménagé et naturel, et personne ne sera blessé qu'un amant, dans un rendez-vous de nuit, chante comme Roland :

O nuit, favorisez mes desirs amoureux, etc.

Mais qu'on ne puisse pas former une plainte ou un desir sans s'adresser à toute la nature, aux *rochers*, aux *vents*, aux *fleurs*, aux *déserts*, aux *jardins*, aux *torrens*, aux *retraites*, aux *bois*, aux *forêts*, etc. etc. ; qu'une femme parle toujours à ses *yeux*, à ses *soupirs*, à ses *regrets*, à ses *feux* et même à sa *bouche*, c'est une insupportable monotonie. Roy, en particulier, à qui

ses apostrophes des *Elémens* avaient réussi, ne s'en fit pas faute dans le *Ballet des Sens*, qui eut aussi du succès, et qui n'est pas sans mérite, quoique bien inférieur aux *Elémens*. Voici d'abord le Soleil :

Enchantez mes regards, objets délicieux ;
Vous me dédommagez du séjour du tonnerre.
Brillez, naissantes fleurs : vous êtes à la terre
Ce que les astres sont aux cieux.
Coulez, ruisseaux, amans de la verdure.
Chantez, oiseaux, chantez, peuple toujours heureux.
C'est vous dont je reçois l'offrande la plus pure :
Le plaisir n'éteint point vos feux.
Passez dans mon cœur amoureux,
Charme que je répands sur toute la Nature.

Les deux derniers vers sont fort beaux : il y a dans les autres, de l'esprit et de la tournure ; et ce morceau, l'un de ceux qu'on a loués dans cet opéra, n'a d'autre défaut que l'uniformité des cinq apostrophes consécutives. Mais ce n'est rien encore, et immédiatement après suit un autre monologue, celui d'Iris, taillé sur le même patron, et qui n'a pas les mêmes beautés :

Vents furieux, cessez votre guerre funeste ;
Qu'un calme heureux regne dans l'Univers ;
Que mes douces splendeurs *éteignent* les éclairs.
Torrens qui descendez de la voûte céleste,
Arrêtez ; demeurez suspendus dans les airs.
Vous, ormeaux, relevez vos languissans feuillages.
Oiseaux, intimidés à l'aspect des orages,
Volez, reprenez vos concerts ;
J'aime à recevoir vos hommages.

C'est là le cas de parodier le vers de la satire (1) :

Aimez-vous l'apostrophe ? on en a mis partout.
Ces refrains redoublés sont d'un merveilleux goût.

(1) Aimez-vous la muscade ? on en a mis partout.
Ah ! Monsieur, ces poulets sont d'un merveilleux goût.
BOILEAU.

Mais à cette espece de stérilité se joint encore la plus froide affectation quand la douleur, la passion, le désespoir, semblent n'avoir d'autre langage que celui-là; et c'est ici que la monotonie est encore surchargée de ridicule. On passe à Chimene de dire une fois: *Pleurez, pleurez mes yeux ;* il y a là un cri de désolation, et d'ailleurs *les yeux* jouent un si grand rôle dans l'histoire de l'amour et de la beauté, les femmes qui ont de beaux *yeux* en sont si souvent occupées presque autant que leurs amans, que l'apostrophe à leurs *yeux* paraît assez naturelle. J'entendrai même assez volontiers la fille de Jephté, dans cet air si connu :

> Mes yeux, éteignez dans vos larmes
> Des feux qui dans mon cœur s'allument malgré moi.

Il y a là quelque chose de touchant; mais il ne faut pas non plus parler à ses *yeux* à tout propos; il ne faut pas dire encore plus froidement :

> Eclatez, mes tristes regrets (1),

car il n'y a nulle raison de parler à ses *regrets ;* c'est le moyen qu'ils ne disent rien aux spectateurs : jamais celui qui les sent véritablement n'a songé à les interpeller. C'est encore pis de dire, même en chantant :

> C'est trop vous faire violence,
> *Eclatez, mes soupirs* trop long-tems retenus (2).

Des *soupirs* n'*éclatent* point; et qui est-ce qui s'avise de s'adresser ainsi à ses *soupirs ?* Et que dirons-nous de ces éternelles confidences faites aux *beaux lieux*, qui à l'opéra reçoivent toujours le premier aveu des princesses? Sans doute si les arbres avaient des oreilles, comme au tems d'Orphée (*auritas quercus*), ils enten-

(1) Dans *Castor et Pollux*.
(2) *Iphigénie en Tauride*.

draient souvent de ces secrets-là, qui s'échappent de cent manieres sans y penser; mais on ne leur fait pas des déclarations arrangées; on ne leur dit pas :

Témoins de mon indifférence,
Lieux charmans, *apprenez mon secret en ce jour.*
Quand je bravais l'Amour et sa puissance,
Je ne connaissais pas Almanzor et l'Amour.

Rien n'est plus froid que d'*apprendre son secret en ce jour à des lieux charmans, témoins de l'indifférence.* Ce n'est point ainsi qu'on *apprend* ce *secret*-là, même à des *lieux charmans*, qui n'en rediront rien. S'ils redisaient quelque chose, ce serait un nom souvent répété, ou des plaintes qui ne s'adresseraient point à eux. On aurait tort d'accuser la musique de refroidir ainsi le sentiment par des formules de convention : elle sait le rendre bien quand il parle bien, pourvu qu'il ne parle pas long-tems : c'est la différence de la musique à la poésie, et de la tragédie à l'opéra, et il y en a bien d'autres. On ne peut pas alléguer non plus que si toutes ces princesses *apprennent leur secret* aux *lieux charmans*, c'est faute d'avoir à qui parler, comme on pourrait le croire : non, elles ont, comme dans la tragédie, des confidentes qui ne sont là que pour les écouter, et le mauvais goût reste sans excuse.

Je ne parle pas de ces maximes d'amour qui sont l'invariable texte de tous les airs de divertissement, et qui, retournées en mille manieres, n'ont presque jamais le petit mérite de l'être au moins passablement. C'est entre autres choses ce déluge de fadeurs et de mauvais vers, qui avait indisposé Boileau contre l'opéra; et là-dessus, en vérité, il n'avait que trop raison. Quinault du moins flattait assez souvent l'oreille, même dans ces paroles de ballet, par la singuliere facilité de ses tournures. Mais depuis il faut absolu-

ment que les musiciens n'aient demandé autre chose aux faiseurs d'opéra que des *regne*, des *vole*, des *lance*, des *enchaîne*, etc. pour faire des roulades, n'importe à quel prix; et pourvu que les *cœurs* et les *ardeurs*, et les *amours* et les *beaux jours* amenent des rimes, les faiseurs ne paraissent pas du tout s'être souciés ni de la pensée ni du vers.

Le seul opéra où l'on se soit passé de ces sornettes rimées, est celui de *Jephté*, où elles ne pouvaient guere se trouver, il est vrai, sans former une très-forte disparate avec le sujet; et pourtant il en faut savoir gré à l'auteur. Tel est l'ascendant de la mode que s'il eût voulu mettre la législation de Cythere à côté du décalogue, je ne crois pas qu'on l'eût trouvé mauvais. Le bon abbé Pellegrin, qui fut sage cette fois, n'était pas d'ailleurs plus avare qu'un autre de cette galante doctrine dans les nombreux opéras qu'il a laissés, et qui ne sont pas plus mauvais que la plupart de ceux que nous avons. Je présume aisément qu'*Hippolyte et Aricie*, qui fut le brillant début de Rameau, dut sa grande vogue au musicien; mais *Jephté* sera toujours nommé parmi les ouvrages estimables qui peuvent recommander la mémoire d'un auteur. C'est le seul à peu près qui fasse véritablement honneur à Pellegrin; mais il suffit, pour le venger aux yeux de tout homme raisonnable, de l'injuste mépris dont on s'est plu à couvrir son nom, à cause de sa bonhomie et de sa pauvreté, qui ne devaient pas être des objets de ridicule, et surtout d'après la mauvaise farce (1) où le comédien Legrand eut l'impertinence de le livrer à la risée publique, sous le nom de M. de la Rimaille, et sous un habit beaucoup trop reconnaissable. C'était une

(1) *La Nouveauté.*

indécence scandaleuse et un attentat à l'existence morale des citoyens, que jamais la police n'aurait dû permettre. J'avoue qu'il y avait une autre espece d'indécence à ce qu'un ecclésiastique travaillât pour l'Opéra, et peut-être l'un de ces deux scandales servit à punir l'autre; mais le farceur satyrique n'en avait pas plus la pensée que le droit, et c'est la pauvreté de Pellegrin qu'il joua sur la scene, quoique cette pauvreté même et l'usage qu'il faisait de ses gains au théâtre fussent précisément ce qui aurait pu lui fournir une excuse s'il pouvait y en avoir à l'oubli d'un devoir essentiel. C'est au soulagement de ses parens, encore plus indigens que lui, qu'il consacrait le profit de ses pieces, qui réussirent souvent sur plus d'un théâtre, quoique aujourd'hui disparues comme tant d'autres. C'était un homme plein de candeur, de bonté et de probité; et ces titres, en tout tems respectables, ne sauraient être trop rappelés dans le nôtre. Parmi toute cette foule si vaine et si étourdie de nos versificateurs du jour, il est douteux qu'il y en ait un qui fût en état de faire *Jephté*. Le sujet n'était pas sans difficultés; elles sont vaincues avec beaucoup d'art : la piece est très-sagement conduite, et l'une des plus touchantes qu'on ait applaudies à l'Opéra. Le succès en fut très-grand, et se soutint à toutes les reprises. Une pompe religieuse et nouvelle sur ce théâtre dut contribuer à l'effet du drame : le style ne manque ni de vérité ni de sentiment; il a même de tems en tems de la noblesse, et parmi un assez grand nombre de vers faibles il y a des beautés réelles. L'amour d'Iphise et d'Ammon est d'une invention dramatique, et forme un contraste très-judicieux entre la passion forcenée d'un jeune Ammonite et la tendresse timide que le devoir combat dans le cœur d'une fille d'Israël.

C'est ce caractere d'Iphise, si bien conçu, qui a fourni au poëte un dénoûment d'autant plus heureux, que l'incertitude où l'Ecriture nous a laissés sur le sort de la fille de Jephté, permettait de chercher le vraisemblable, et d'écarter l'horreur d'une catastrophe sanglante qui ne pouvait pas ici être supportée. Ammon veut enlever Iphise du temple à force ouverte, et est secondé par une troupe d'Hébreux que la pitié pour Iphise a égarés et rendus rebelles. Jephté, comme juge d'Israël, se met en devoir de les repousser, quoique son cœur soit déchiré par la douleur paternelle. Mais le grand-prêtre Phinée lui dit :

. . . . L'Eternel offensé
A-t-il besoin qu'un mortel le seconde ?
D'un seul de ses regards tout sera terrassé,
Tout sera mis en cendre.
Le ciel s'ouvre, j'en vois descendre
Le ministre de sa fureur.
(*Aux rebelles.*)
Malheureux ! frémissez d'horreur.
Esprit de feu, lance la foudre,
Venge ton dieu, sers son courroux ;
Réduis ses ennemis en poudre ;
Mais sur des cœurs soumis ne porte point tes coups.

La foudre écrase Ammon et les siens, et la terre les engloutit. Iphise s'approche de l'autel :

Je meurs : mon sort est trop heureux.
Si j'ai trahi le ciel par de coupables feux,
La gloire de ma mort en secret me console.
Grand Dieu, je descends au tombeau,
Mais j'y porte un cœur tout nouveau ;
C'est à vous seul que je m'immole.

Au moment où Phinée présente le couteau sacré à Jephté, qui recule d'épouvante, le tonnerre gronde, et Phinée s'écrie :

Quel bruit !... tout frémit comme moi.
Le dieu qui fait trembler et le ciel et la terre,
Tel qu'au mont Sinaï, par la voix du tonnerre,
Va-t-il faire entendre sa loi ?

Ecoutons.... Quel bonheur! il me parle, il m'inspire;
Je le vois qui suspend le trait prêt à partir....
C'en est fait, sa colere expire....
(*A Iphise.*)
C'est le prix de ton repentir.

Ce n'est pas là un dénoûment vulgaire; il est fondé sur les idées dominantes dans la piece, et tiré du caractere du personnage; il prouve certainement dans l'auteur la connaissance de son art et les ressources de l'esprit. Quant à la versification, je ne citerai que le monologue de Jephté, qui ouvre le cinquieme acte : c'est à peu près la mesure du degré où l'auteur peut s'élever, et si ce n'est pas fort près du premier, c'est aussi fort loin du dernier.

Seigneur, un tendre pere à tes ordres soumis,
Fut prêt à t'immoler son fils.
Tu vois même tendresse et même obéissance.
Ah! que ne puis-je me flatter
D'obtenir la même clémence
Que pour lui tu fis éclater!
J'ai fait dresser l'autel, et j'attends la victime;
Mon cœur frémit du sang que tu vas recevoir.
Mon sacrifice est un devoir;
Mais hélas! mon serment n'en est pas moins un crime.

Jephté fut représenté en 1732, et ce fut en 1737 que parut *Castor et Pollux*, regardé jusqu'à ce dernier tems comme le chef-d'œuvre du théâtre lyrique. C'était du moins celui de Rameau, dont la musique commençait à l'emporter sur celle de Lully, et a depuis fait place elle-même à celle que les Italiens nous ont apportée. *Castor* dut aussi cette prééminence dont il a longtems joui, au plus parfait ensemble de tous les accessoires qui font le charme de ce spectacle. C'était tout ce qu'il y avait de plus brillant et de plus varié dans la partie pittoresque : l'Enfer, l'Elysée, l'Olympe, la pompe des jeux, celle des funérailles, l'appareil militaire, tout y était réuni

sans être déplacé, et de la plus belle exécution, et relevé encore par la musique des chœurs et celle des ballets, dans laquelle Rameau, au jugement de l'Europe entiere, n'a point été surpassé. Enfin le poëme lui-même était d'un mérite très-distingué, et, sans égaler ceux de Quinault, plaçait sans contredit l'auteur parmi les poëtes qui ont le mieux traité ce genre de drame. On a déjà vu que personne n'avait su mieux encadrer tous les embellissemens et tous les différens effets qu'il comporte; mais de plus il sut les attacher à un fond dramatique, et donner à sa piece une sorte d'intérêt assez nouveau sur ce théâtre, mais en même tems assez fort pour se passer de la mollesse séduisante qui fait presque toujours celui de l'opéra. Ici l'amour est héroïque, et veut sans cesse se sacrifier à l'amitié, sans pourtant devenir froid, et cela seul était déjà d'une espece de talent qu'on n'aurait pas attendu de l'auteur de l'*Art d'aimer*. Rien n'est doucereux dans cet opéra : tout y est noble à la fois et intéressant. La réciprocité des sentimens et des sacrifices entre les deux freres rivaux est balancée et soutenue de maniere que l'un n'est jamais trop petit devant l'autre, et que l'amitié n'efface pas l'amour, quoique toujours prête à en triompher. C'est là mérite pour les connaisseurs qui seuls peuvent l'apprécier, et c'est aussi ce qu'ils estiment le plus dans ce bel opéra, dont la conception et la coupe ne sont guere susceptibles que d'éloges, excepté peut-être le rôle de Phœbé, si peu nécessaire à la piece, qu'elle finit sans qu'on sache même ce que cette Phœbé est devenue. Il n'était pas besoin de donner à Télaïre cette rivale, dont l'amour et la haine ne produisent rien. Il était très-inutile qu'elle *diposât des fureurs de Lyncée* : il n'en résulte qu'un mauvais vers; il valait mieux en faire trois ou quatre pour nous

apprendre au moins quel est ce Lyncée, et d'où viennent ses *fureurs ;* et pour amener la mort de Castor, tué dès le premier acte, il suffisait que Lyncée fût annoncé comme son rival. Amoureux de Télaïre, il n'a nul besoin que Phœbé *dispose* de lui, et c'est assez de son amour pour armer sa vengeance. Phœbé n'est pas moins inutile dans ses enchantemens très-gratuits pour tirer Castor des enfers, puisque Mercure vient aussitôt les interrompre, et lui apprendre que cette gloire est réservée à Pollux. Il y a d'ailleurs assez de spectacle dans la piece, pour qu'on n'y regrettât pas cette ébauche de magie. Il est vrai que la proposition que Phœbé fait à sa sœur de retirer Castor des enfers, pourvu que Télaïre renonce à lui, donne occasion à celle-ci d'immoler son amour pour faire revivre ce qu'elle aime. Mais je répondrai encore que la piece présente assez de ces dévoûmens qui même en sont le fond, pour n'y pas ajouter celui-là que l'on trouve dans d'autres opéras précédens, et beaucoup mieux placé, qui n'est ici qu'instantané, et n'a aucun résultat dans l'action (ce qui est toujours un défaut), et qui enfin n'est qu'une ressemblance peu avantageuse dans un ouvrage d'ailleurs neuf et original dans tous ses moyens. C'est même ce mérite rare qui peut justifier une critique que je trouverais moi-même trop sévere pour un genre qui l'est beaucoup moins que la tragédie, si le plan de *Castor*, excellent dans tout le reste, ne provoquait la sévérité à force d'estime; et c'est dire assez que cette censure rigoureuse ne se rapporte qu'à la théorie de l'art, sans que cette faute, très-peu sensible au théâtre, et comme perdue dans la foule des beautés, entraîne aucune conséquence contre l'ouvrage ni contre l'auteur.

Ces mêmes connaisseurs, qui font tant de cas

du plan de *Castor*, trouvent le style susceptible de reproches un peu plus graves, mais en reconnaissant d'abord qu'en général il a les caracteres du talent, et qu'il y a beaucoup à louer dans la noblesse et l'élégance des pensées et des vers.

Le cri de la vengeance est le chant des enfers.

. . . .

Je ne veux plus d'un bien que Castor a perdu.

. . . .

Jupiter dans les cieux est le dieu du tonnerre,
Et Pollux sur la terre
Sera le dieu de l'amitié.

. . . .

POLLUX.

Ah! laisse-moi percer jusques aux sombres bords;
J'ouvrirai sous mes pas les antres de la terre,
J'irai braver Pluton, j'irai chercher les morts
A la lueur de ton tonnerre,
J'enchaînerai Cerbere; et, plus digne des cieux,
Je reverrai Castor, et mon pere, et les dieux.

. . . .

CASTOR.

J'irai sauver les jours d'une amante fidelle;
Je renaîtrai pour elle.
Mais puisqu'enfin je touche au rang des *immortels* (1),
Je jure par le Styx, qu'une seconde aurore
Ne me trouvera pas au séjour des *mortels*.
Je ne veux que la voir et l'adorer encore.
Et je te rends le jour, ton trône et tes autels.

. . . .

Séjour de l'éternelle paix,
Ne calmerez-vous point mon ame impatiente?
L'amour jusqu'en ces lieux me poursuit de ses traits;
Castor n'y voit que son amante,
Et vous perdez tous vos attraits.
Que ce murmure est doux! que cet ombrage est frais!
De ces accords touchans la volupté m'enchante.
Tout rit, tout prévient mon attente,

---

(1) *Mortels* et *immortels* ne peuvent rimer dans le style soutenu, et cette faute ne devait pas se trouver dans une versification soignée comme celle de Bernard. Il était facile de l'éviter en mettant à la place :

Mais puisqu'enfin je touche aux honneurs éternels.

Et je forme encor des regrets.

. . . .

Mon frere et mes sermens m'attendent chez les ombres.

. . . .

Je descends aux enfers pour oublier mes peines,
Et Castor renaîtra pour goûter vos plaisirs, etc.

Tout cela est bien écrit, quoiqu'en laissant quelquefois l'idée prochaine du mieux. Le dialogue est vif, ingénieux, animé, comme la marche de la piece est rapide; mais on aperçoit de tems en tems des traces assez marquées de cette contrainte dans la phrase, et de cette recherche dans les idées et les expressions, que l'on retrouve dans les autres poésies de l'auteur; et de plus, le travail trop ressenti dans ces vers, ne les sauve pas toujours des négligences qui ressemblent à la faiblesse.

Elle aura ses regrets; *je n'aurai que la peine*
D'espérer encor vainement.

Peine est ici pris pour tourment, et le mot en lui-même ne serait pas impropre; mais la phrase l'est, parce que *je n'aurai que la peine de....* est une phrase faite, qui signifie *il ne m'en coûtera rien, si ce n'est....* et c'est ici un contre-sens. *Je n'aurai que la peine d'espérer* ne signifiera jamais en français *je n'aurai que le chagrin d'espérer :* ce sera toujours le contraire, et cette faute n'est pas excusable. Celle qui se rencontre quatre vers après, l'est beaucoup plus; ce n'est qu'une petite disconvenance dans le style lyrique; mais c'en est une.

Tu vois ce que je crains : *voici ce que j'espere.*

Ce tour de phrase ne doit pas entrer dans la poésie chantée; il est trop familier. Il était si aisé de mettre *apprends ce que j'espere!* C'est une faute de goût, et jamais celui de Bernard n'a été bien sûr.

Le chant de mademoiselle Arnould, celle des actrices de ce théâtre qui a eu le plus de grâce et d'expression, a contribué de nos jours à rendre fameux le monologue, *tristes apprêts*, *pâles flambeaux*, et la musique aussi contribua sans doute à déguiser un défaut très-sensible dans ce morceau, qui d'ailleurs fait honneur au poëte comme au compositeur : c'est ce vers :

Astres lugubres des tombeaux.

L'expression est belle et poétique : partout où le poëte parlera, ce sera un beau vers, mais dans la bouche de Télaïre, d'une amante désespérée, il m'a toujours paru intolérable; c'est un vrai contre-sens dans la situation, une de ces figures brillantes et froides, étrangeres à la douleur qui n'en a jamais de cette espece, une de ces fautes que Quinault n'aurait jamais commises. Je ne l'ai pourtant pas entendu relever, et je suis persuadé que c'est un effet de l'art du musicien, qui, en chargeant ce vers de demi-tons très-expressifs, a remis dans le chant le sentiment qui n'était plus dans les paroles.

Mais voyons cet autre monologue, ou plutôt cet hymne à l'amitié, où le poëte a été plus personnellement loué.

Présent des dieux, doux charme des humains,
O divine amitié! viens pénétrer nos ames.
Les cœurs éclairés de tes flammes
Avec des plaisirs purs n'ont que des jours sereins.
C'est dans tes nœuds charmans que tout est jouissance ;
Le tems ajoute encore un lustre à ta beauté;
L'amour te laisse la constance,
Et tu serais la volupté
Si l'homme avait son innocence.

Les trois vers du milieu, *c'est dans tes nœuds charmans*, *etc.* et surtout le dernier,

L'amour te laisse la constance,

sont ici ce qu'il y a de mieux, et l'on ne peut

qu'y applaudir. Mais tout le commencement me paraît faible, et le trait de la fin, qu'on a toujours préconisé, me paraît une énigme. Passons sur *les flammes* de l'amitié, que je voudrais réserver pour l'amour; car sans cela comment le distinguerez-vous de l'amitié? Voltaire s'est servi du même mot, mais en le modifiant fort à propos :

Henri, de l'amitié sentit les nobles flammes.

L'épithete sépare tout de suite ces *flammes-là* de celles de l'amour, et dès-lors il n'y a rien à dire. Ailleurs il dit de l'amitié, en l'opposant à l'amour :

Touché de sa beauté nouvelle,
Et de sa lumiere éclairé.

L'expression est juste, et beaucoup meilleure qu'*éclairé de ses flammes*. Mais j'ai dit : Passons, parce qu'on peut opposer à cette critique un usage du mot de *flammes*, appliqué en poésie, quoiqu'un peu légérement, à beaucoup de choses morales; ce qui fait une sorte de prescription. Je blâmerais beaucoup davantage ce vers :

Avec des plaisirs purs n'ont que des jours sereins.

La phrase ne rend pas bien la pensée, précisément parce qu'elle dit ce qui est trop vrai : il est trop sûr qu'*avec des plaisirs purs, on n'a que des jours sereins :* il fallait tourner cela autrement. Mais que veut dire :

Et tu serais la volupté
Si l'homme avait son innocence.

J'avoue que je l'ai cherché sans pouvoir le deviner. Je conçois bien qu'on a cru l'entendre, en y voyant confusément un air de moralité et une *volupté* épurée; mais au fond l'auteur n'a rien dit qui puisse s'expliquer raisonnablement. Dans toute hypothese quelconque, dans tous les cas

possibles, la *volupté* proprement dite, et dans le sens absolu qu'elle a dans cette phrase où rien ne la modifie, la *volupté* ne peut être essentiellement que dans l'union des deux sexes, et c'est (pour le dire en passant) une admirable disposition d'une providence bienfaitrice, d'avoir attaché le plus grand des plaisirs au dessein le plus important, celui de la reproduction de l'espece. Or, dans quelque état d'*innocence* que fût resté l'homme, à coup sûr jamais l'*amitié* n'aurait été et ne pouvait être cette *volupté*, puisque le sentiment le plus pur, joint à l'attrait du sexe, sera toujours toute autre chose que l'amitié, et l'on peut dire même quelque chose encore de plus sacré que l'*amitié*, puisqu'il n'y a point d'ami à qui l'homme doive autant qu'à son épouse, à la mere de ses enfans; point d'*amitié* qui donne le même bonheur. Il n'y a donc dans ces vers qu'une fausse exaltation, une idée vide de sens. Il est assez singulier que cette discussion philosophique vienne à propos d'un opéra; mais il est clair que c'est la faute des vers, où l'auteur a mis fort mal-à-propos une fort mauvaise philosophie. Au reste, ces vers sont tournés élégamment, la musique en est gracieuse, la pensée a un grand air de morale, et c'est plus qu'il n'en faut pour applaudir volontiers ce qu'on n'est pas trop sûr de comprendre.

Le *Dardanus* de Labruere, qui a réussi également dans les mains de Rameau lors de sa nouveauté, et de nos jours dans celles de Sacchini, est fondé presqu'entierement sur le merveilleux de la magie, et il faut même s'y prêter beaucoup pour supposer qu'à l'aide d'une baguette Dardanus paraisse Isménor aux yeux d'Iphise qu'il aime, et dont il est aimé. En général il faut éviter, le plus qu'il est possible, que le merveilleux de l'imagination soit démenti par les yeux;

mais l'auteur qui hasarda cette fiction, déjà plus d'une fois employée, la racheta par le singulier effet de la situation où une jeune princesse qui croit implorer contre un amour secret et combattu le secours d'un puissant magicien, avoue, sans le savoir, toute sa tendresse à celui même à qui elle voudrait le plus la cacher. La scene d'ailleurs est bien faite, et offre des traits et des tournures de sentiment.

Vous ouvrez les tombeaux, vous armez les enfers;
Vous pouvez d'un seul mot ébranler l'Univers.
A cet art si puissant n'est-il rien d'impossible?
Et s'il était un cœur trop faible, trop sensible,
En de funestes nœuds malgré lui retenu,
Pourriez-vous?.....
Vous aimez! ô ciel! qu'ai-je entendu

. . . .

Si vous êtes surpris en apprenant ma flamme,
De quelle horreur serez-vous *prévenu*
Quand vous saurez l'objet qui regne sur mon ame?

. . . .

(*A part.*)
Je tremble, je frémis..... Quel est votre vainqueur?

. . . .

Le croirez-vous? ce guerrier redoutable,
Ce héros qu'à jamais la haine impitoyable (1)
Devait éloigner de mon cœur....

. . . .

Achevez..... Dardanus?
Lui-même.
D'un penchant si fatal rien n'a pu me guérir.
Jugez à quel excès je l'aime,
En voyant à quel point je devrais le haïr.
Arrachez de mon cœur un trait qui le déchire;
Je sens que ma faiblesse augmente chaque jour.
De ma faible raison rétablissez l'empire,
Et rendez-lui ses droits usurpés par l'amour.

On sait que l'air, *Arrachez de mon cœur*, était un des morceaux les plus renommés dans la musique française, qui, malgré les pas qu'elle avait

(1) Dardanus est l'ennemi de son pere.

faits avec Rameau, n'était guere encore dans les meilleures scenes qu'une belle déclamation notée, quoique déjà plus savante et plus variée que celle de Lully. Mais ce qu'on ne surpassera point, c'est le jeu de cette même actrice que je viens de citer, et qui était surtout admirable dans cette scene : ceux qui l'ont vue, n'ont pu oublier avec quelle perfection elle chantait ce mot, *lui-même*, dont tous les sons étaient tremblans, sans cesser d'être agréables, et mouraient sur ses levres sans être perdus pour l'oreille. Je ne crois pas qu'on me reproche ces louanges que j'aime à donner dans l'occasion à des modeles que nous avons perdus : ces louanges ne sont point la satyre des sujets qui les ont remplacés; mais ce genre de talent ne laisse que des souvenirs, et, au défaut de monumens, il ne faut pas leur refuser un tribut qui n'est pas seulement une justice et une reconnaissance, mais aussi un objet d'émulation.

Dardanus, comme on peut le voir, ne manquait pas d'intérêt, quoique les moyens en fussent un peu forcés. Mais ce qui appartenait davantage au talent, ce qui fit regretter les espérances que donnait l'auteur, enlevé avant quarante ans, c'est le ton de versification vraiment dramatique qui se fit remarquer dans quelques morceaux, et principalement dans la derniere scene. Au moment où les cris d'un peuple furieux demandent la mort de Dardanus, devenu par son imprudence prisonnier de Teucer, ce roi, dont le rôle a de la noblesse et de l'énergie, répond à cette foule inhumaine que Dardanus avait vaincue, et qui veut se rassasier de son sang :

Arrêtez, téméraires,
Si c'est un bien si doux pour vos cœurs sanguinaires,
Que ne l'immoliez-vous au milieu des combats?
Quand la gloire servait de voile à la vengeance,

Lâches, pourquoi n'osiez-vous pas
Soutenir sa présence?
Vos cœurs dans la haine affermis,
Trouvaient-ils ces transports alors moins légitimes?
Ne savez-vous qu'égorger des victimes,
Et n'osez-vous frapper vos ennemis?

Ce style a plus de force que n'en a d'ordinaire celui de l'opéra, quoique dans ce vers, *quand la gloire servait de voile, etc.* la césure soit défectueuse. Mais dans la derniere scene il va jusqu'à égaler celui de la tragédie, et je ne sais si l'on en trouverait un autre exemple; car les beautés de Quinault, même quand elles vont jusqu'au sublime, sont d'un autre genre, et tiennent seulement, ou à la fable, ou à l'amour : ici c'est à la fois l'expression de la grandeur d'ame et des passions fortes. Teucer est à son tour captif de Dardanus, qui l'a vaincu.

Tu portes à l'excès ton audace et ta haine :
On me force de vivre, à tes yeux on m'entraîne.
Poursuis, vainqueur superbe, insulte à mes revers;
J'aime ce vain orgueil qui souille ta victoire.
Tu partages du moins par l'abus de ta gloire,
L'opprobre humiliant dont tu nous a couverts.

DARDANUS.

Connaissez mieux un cœur qui vous admire.
Régnez, et reprenez le pouvoir souverain.
Si vous daignez le tenir de ma main,
Je serai plus heureux qu'en possédant l'empire.

TEUCER.

Non, tu crois m'éblouir; mais je vois ton dessein.
L'amour m'a fait ces dons, et l'orgueil me pardonne;
Ta générosité vend les biens qu'elle donne,
Mais rien ne changera ton sort ni mon destin.
Garde tes vains présens, ta main les empoisonne.
Il en est cependant que j'attendrais de toi.

DARDANUS.

Ordonnez, exigez; vous pouvez tout sur moi.

TEUCER.

De tout ce qu'en ce jour m'enleve ta victoire,
Mon cœur n'a regretté que ma fille et ma gloire.
Mais tu peux réparer ces tristes coups du sort :
Rends la princesse libre, et me permets la mort,

IPHISE.

Dieux! daignez détourner l'horreur qui se prépare.

DARDANUS.

Rien ne peut vous fléchir, je le vois trop, barbare.
Plus féroce que grand votre cœur indompté
Prend sa haine pour du courage,
Et sa fureur pour de la fermeté.
Iphise est libre et l'a toujours été.
Pour vous, prenez ce fer.... mais j'en prescris l'usage;
Songez sous quelles lois il vous est présenté.
Frappez, votre ennemi se livre à votre rage.

TEUCER.

Juste ciel!

IPHISE.

Arrêtez.

DARDANUS.

Qu'au gré de vos fureurs,
Dans mon sang malheureux votre injure s'efface.

IPHISE.

Mon pere! ah! respectez son sang et ses malheurs.

DARDANUS.

Frappez; en vous vengeant vos coups me feront grâce.

TEUCER.

Que fais-tu?

IPHISE *et* DARDANUS *ensemble:*

Serez-vous insensible à mes pleurs?

. . . .

TEUCER.

Dardanus est donc fait pour triompher toujours!

Cette scene est entierement digne de la tragédie, j'entends de la véritable, car on en citerait une belle quantité, surtout dans ces derniers tems, où il n'y a pas une scene qui vaille celle-là.

Parmi tous ceux qui, sans avoir rien laissé qu'on puisse lire, ont eu des succès de théâtre et non pas de talent, je ne citerai que Fuselier, parce qu'il eut de son tems quelque réputation, et qu'il afficha de plus d'une maniere des prétentions fort mal placées. Il attaqua très-indécemment dans une satyre dramatique, intitulée *Momus fabuliste*, un écrivain dont le moindre ouvrage de théâtre valait cent fois mieux que tout ce que Fuselier a jamais fait, Lamotte, et il est aussi

avantageux dans ses préfaces, que pauvre dans ses productions, non pas, il est vrai, par la quantité, qui est très-considérable, mais par le mérite, qui est à peu près nul. C'est bien le plus froid et le plus plat rimeur, le bel esprit le plus glaçant et le plus glacé, qui ait fait chanter à l'Opéra des fariboles dialoguées. En revanche, personne n'a fourni plus abondamment à la musique de ces tems-là ces ressources si triviales dont enfin nous commençons à nous passer. Je ne sais si l'on trouverait chez lui une scene sans un couplet où il fait *voler*, *régner*, *lancer*, *triompher*, non pas seulement l'*Amour*, les *Ris*, les *Jeux*, etc., comme de coutume, mais tout ce qu'il y a de plus éloigné du *vol*, du *regne*, du *triomphe*; peu lui importe, pourvu qu'il y en ait dans ses vers. Mais quels vers! Ils sont dignes de ses plans; ils sont de la même force et de la même invention. Ce sont des *Amours déguisés*, c'est-à-dire, la *haine*, l'*amitié*, l'*estime*, qui sont de l'amour et forment trois actes. Le premier commence ainsi :

Que la feinte et le silence
Augmentent la violence
Des tourmens d'*un tendre cœur!*
Contraint de cacher mon ardeur,
J'affecte d'éviter *le cher objet que j'aime.*
L'amour qui cause *ma langueur*
En est le confident lui-même.

Or, devinez quel est ce *tendre cœur* avec sa *langueur* et son *cher objet qu'il aime?* On ne s'y attendrait pas : c'est le plus brutal de tous les héros de l'antiquité, celui qui blessa Vénus elle-même; en un mot, Diomede. Il faut avouer

Qu'en venant de là jusqu'ici
Il a bien changé sur la route.

Il nous fallait Fuselier pour opérer une pareille métamorphose. A l'égard de l'amour, qui *est*

lui-même le confident de la langueur qu'il cause, ce substil galimathias est l'*esprit* ordinaire de l'auteur ; je dis l'*esprit*, car j'ai sous les yeux la preuve qu'alors bien des gens appelaient cela de l'*esprit*. Ce plan des *Amours déguisés* sous la *haine*, l'*amitié* et l'*estime*, est une petite espece de *marivaudage* qui, dans le style de Fuselier, est à Marivaux ce que celui-ci est à Moliere. C'est d'abord une Phaëtuse qui veut immoler Diomede à cause de son *indifférence ;* mais quand le *tendre* Diomede est à l'autel et sous le couteau, il avoue alors sa *langueur*, attendu qu'il est *prêt d'expirer*. Phaëtuse, qui croyait le haïr à la mort (et il n'y avait rien qui n'y parût) en devient folle tout de suite, et lui dit fort ingénieusement :

> Je n'ai connu mon cœur qu'au funeste moment
> Que je voulais percer le vôtre :

en sorte que si le pauvre Diomede n'eût pas parlé fort à-propos de sa *langueur*, il était expédié; et voilà l'*Amour déguisé*.

Ce qu'il y a de pis, c'est qu'une si lourde caricature n'est au fond qu'une imitation grossiere et insensée de la belle scene d'Atys :

> Qui n'a plus qu'un moment à vivre,
> N'a plus rien à dissimuler.

Mais Quinault a su lui donner les raisons les plus puissantes pour cacher son amour, et si Atys va mourir de son désespoir, il n'est pas sous le glaive, et Sangaride qui l'aime de tout son cœur, ne songe nullement à *percer le cœur* d'Atys; ce qui serait vraiment une étrange espece d'amour, même *déguisé ;* au lieu que Diomede n'a pas le plus léger motif de *déguiser* son amour, et Phaëtuse, qui l'aime en secret, va le tuer tout aussi résolument qu'il a autrefois blessé Vénus. Je doute qu'on ait jamais rien imaginé de plus ridicule sous tous les rapports.

Fuselier n'est pas plus fort pour inventer dans l'*amitié* que dans la *haine*. Son acte d'*Œnone et Pâris* est tout uniment la très-jolie églogue de Fontenelle, dialoguée ici en mauvais vers C'est Œnone qui a de l'amour sous le nom d'*amitié*, comme Ismene, et Pâris qui feint de la quitter pour une autre, et arrache ainsi l'aveu de l'amour, comme le berger Corylas. Il n'y a de différence que l'exécution; mais la différence ne saurait être plus grande.

> Près de vous les beautés, *même les plus nouvelles*,
> Perdent le plaisir de charmer;
> Et les cœurs que *l'Amour engage à vous aimer*
> Perdent *le droit* d'être infidelles.

Le droit est plaisant : encore s'il eût dit *le pouvoir!* Et l'*Amour* qui *engage à aimer!* c'est abuser de la platitude. Il est vrai que l'auteur y mêlait ce qu'apparemment il prenait, lui et bien d'autres, pour de la finesse. Œnone dit, en parlant de l'Amour qui s'est vengé de son indifférence affectée :

> Si l'Amour ne se vengeait pas,
> Il me punirait davantage.

Et les sots d'applaudir. Que l'auteur eût dit :

> Ah! s'il ne me punissait pas,
> Il se vengerait davantage :

cela était tout aussi joli, c'est-à-dire, un jeu de mots tout aussi puéril. Ce jargon a cela de bon, qu'on peut le retourner de toute maniere sans y trouver plus de sens.

Il n'a pas mieux choisi pour l'*estime*, et il suffit de dire que c'est Julie qui *estime* Ovide. Pour qu'on n'ait pas ri aux éclats quand elle parlait de son *estime*, il fallait qu'on eût oublié son histoire. Ovide l'attend, et après avoir parlé à son *cœur* et aux *échos*, il ajoute :

> Et vous, *volez*, *jeunes Zéphyrs*,
> Annoncez dans ces lieux la beauté que j'adore.

Demandez-lui pourquoi il appelle *les Zéphyrs* quand il attend sa maîtresse : assurément *les Zéphyrs* ne servent à rien en pareil cas, pas même pour *annoncer la beauté qu'on adore ;* mais il faut bien que les Zéphyrs *volent*.

L'auteur a donné, on ne sait pourquoi, le nom de tragédie à un opéra d'*Arion*, apparemment parce qu'il avait cinq actes : c'est tout ce qu'il a de commun avec la tragédie. Une Irene, amoureuse d'Arion, dit de lui :

Arion sait *tout enchanter ;*
De ses divins accords *le pouvoir est extrême.*

On ne s'aperçoit guere quand l'auteur se charge de ces *accords* : ils ne sont pas plus *divins* que ces deux vers d'Irene. Arion chante :

Lorsqu'un cœur sur tes pas *voit voler l'espérance*,
Tendre Amour, quels sont les plaisirs !
Tu sais nous engager à la persévérance,
Sans daigner rien promettre à nos ardens desirs.

Ainsi l'Amour *ne daigne rien promettre quand l'espérance vole sur ses pas !* Il est difficile de déraisonner davantage : cela n'est pas *divin*, mais ressemble fort à ce vers d'un amphigouri :

Allez, *heureux* troupeau *d'infortunés* moutons.

On demande à cet Arion *ce qu'il prétend en soupirant pour Irene :*

Je ne prétends que soupirer.

Ah ! la *prétention* est modeste, et c'est le cas de répondre : A votre aise, ne vous gênez pas ; il n'est pas défendu de *soupirer*. Un Eurilas, fils d'Eole, commande en cette qualité à tous les vents ; ce qui lui fait dire fort spirituellement :

Mais en vain je commande aux vents les plus terribles,
Si mon cœur ne m'obéit pas.

Il faut avoir bien de l'*esprit* pour saisir le rapport *des vents* avec *le cœur*. Je ne connais de compa-

rable que *le Sophi* de Linguet, *qui satisfaisait par le plus délicieux de tous les mélanges son appétit et son cœur;* et ce Linguet, qui écrivait presque toujours dans ce goût, avait aussi ses admirateurs, et en a sans doute encore comme en a eu Fuselier.

La rivale d'Irene, Orphise, dit au jaloux Eurilas, avec cette élégance qui est partout la même :

Rendez-nous Arion, prenez soin de ses jours.
Quand vous pouvez lui prêter du secours,
Vous l'immolez vous-même *en le faisant attendre.*

Il est sûr que ce n'est pas là le cas de *se faire attendre;* mais en pareil cas aussi un rival ne se presse pas, et Eurilas pourrait répondre comme dans la chanson :

Mais dame, c'est qu'un rival
N'est pas une personne qui nous plaise;

et la réponse vaudrait bien la demande. Orphise est encore plus pressée; elle dit à l'insensible Arion : *Il me faut ton cœur ou la mort.* Cela est net, et l'alternative est tranchante. Je connais des gens qui en pareille occasion diraient : N'y a-t-il pas un moyen terme? Mais Arion est loin d'être si décidé avec son Irene : il veut d'abord se tuer devant elle parce qu'*il ne peut plus se taire;* mais il lui prend tout de suite un terrible scrupule.

Que dis-je! J'oserais *me punir dans ces lieux;*
J'offenserais encore
La beauté que j'adore,
Si je la vengeais *à ses yeux.*

Je crois que c'est là le *nec plus ultrà* de la délicatesse. Vous ne voyez dans les romans et au théâtre, que des amans qui pour toute consolation ne veulent que mourir *aux yeux d'une cruelle :* celui-ci est le seul qui n'ose pas même

aller jusque-là! Quel raffinement dans le désespoir!..... Avouons que la musique, quel que soit son pouvoir, en exerce une bien grande partie sur l'oreille seule, puisque non seulement elle dispense d'esprit et de style, mais qu'elle fait même passer si souvent de si pitoyables sottises.

Le Ballet des Ages, *la Reine des Péris*, *les Fêtes grecques et romaines* (et j'ai vu reprendre encore de ce dernier opéra l'acte de *Tibulle*, quoiqu'extrêmement insipide), fourmillent des mêmes platitudes. *Les Amours des dieux* sont ce que l'auteur a fait de plus passable, non pas qu'il y ait encore apparence de talent, mais du moins le mauvais ne va pas jusqu'au ridicule.

Je ne finirai pas cet article sans faire mention d'un petit ouvrage qui n'est sans doute qu'une bagatelle, mais de fort bon goût, puisqu'il réunit la naïveté et la grâce, *le Devin du Village*, qui serait assez remarquable seulement par sa vogue prodigieuse, qui le conduisit dans sa nouveauté à plus de cent représentations de suite, et ne s'est jamais démentie dans des reprises multipliées. Le charme de ce mélodrame tient sans doute à un accord entre les paroles et le chant, qui ne peut guere être aussi parfait sans que l'un et l'autre aient été conçus ensemble. Une singularité de plus, c'est que cette aimable production soit de l'auteur du *Contrat social*. Ce n'est pas que d'autres philosophes fort graves ne se soient déridés jusqu'à faire un opéra : Thomas fit jouer un *Amphion* qui est loin de celui de Lamotte, et Duclos *les Caracteres de la Folie*, qui ne valent pas une demi-page de sa prose. Rousseau lui seul est descendu avec succès à des amours de village, où il a su mettre de l'agrément et de la douceur, comme il a mis de la chaleur et de la force dans la passion de Julie et de Saint-Preux. C'est que Rousseau était bien plus naturellement

sensible que penseur, et avait réellement une très-vive imagination, beaucoup plus qu'une tête philosophique. C'est une vérité qui n'a encore été observée que par un petit nombre d'hommes qui réfléchissent; mais le tems n'est pas loin où elle sera généralement reconnue.

SECTION III.

De Voltaire dans le grand opéra, la comédie héroïque, et l'opéra comique.

Nous trouvons ici pour la premiere fois un genre de poésie où Voltaire a si peu réussi, qu'il n'y a même aucune place, et cela est digne de remarque dans un homme qui les a tous tentés, excepté la pastorale et la fable, et la plupart avec succès. L'opéra et l'ode sont les seuls où il n'en ait eu aucun, et il a pourtant fait quatre opéras et un assez grand nombre d'odes. Son entiere insuffisance est plus étonnante dans le drame héroïque que dans l'ode, le premier ayant plus de rapport avec son génie naturellement dramatique. C'est une raison pour examiner avec quelque attention ces productions avortées, où il est resté presque toujours si fort au-dessous de lui-même. Il était dans toute sa force lorsqu'il fit *Samson*, *Pandore*, et *le Temple de la Gloire*, ce dernier pour les fêtes de la cour. Il avait alors toutes les espérances que peut inspirer ce séjour et la faveur; et, très-flatté du choix qu'on avait fait de lui, il était intéressé à en soutenir l'honneur et celui de son génie, d'autant plus exposé à la censure, qu'un plus grand théâtre le mettait plus près de l'envie. On peut donc croire qu'il ne négligea rien pour se tirer heureusement de cette épreuve; et quoiqu'il ait dans la suite

plaisanté le premier sur la faiblesse de ces ouvrages qui lui valurent plus de récompenses que de gloire, il n'était pas disposé à les juger de même lorsqu'ils furent représentés à Versailles, s'il est vrai, comme on me l'a raconté, qu'à l'une des répétitions de sa *Princesse de Navarre*, espece de tragi-comédie qui ne vaut guere mieux que ses opéras, un de ses amis lui disant : *Vous voilà bien occupé, M. de Voltaire*, il répondit : *Oui, Monsieur, et pour la meilleure piece que j'aie faite.* Cette anecdote que je ne garantirai pas, n'est pas sans vraisemblance pour ceux qui savent que Voltaire portait plus loin qu'on ne peut l'imaginer la disposition, d'ailleurs assez naturelle aux auteurs, à regarder son dernier ouvrage comme le meilleur de tous. Il est convenu depuis que cette *Princesse de Navarre* n'était pas une bonne piece; mais c'était encore celle d'un homme d'esprit, et quelques détails ne sont pas sans mérite, au lieu que dans *le Temple de la Gloire,* rien, absolument rien, ne rappelle Voltaire : tout est fort au-dessous du médiocre, et aussi mal conçu que mal écrit.

Qu'il ait choisi le genre le plus facile, celui de l'opéra-ballet en actes séparés qui se rattachent à un objet commun, il y était autorisé par beaucoup d'exemples et de succès. Cette coupe épisodique, si elle coûte moins au poëte, peut prêter davantage au musicien ; et sur un théâtre qu'on peut appeler le palais de l'Illusion, l'unité de dessein peut être sacrifiée à la variété des effets. Mais il n'en est que plus aisé de donner au moins quelque intérêt ou quelque agrément à chacune de ces petites intrigues composées de cinq ou six scenes, et qui, si elles ne font pas un tout, n'en sont pas moins assujetties aux principales regles du drame. On aura toujours peine à comprendre qu'ici toutes

les conceptions de Voltaire aient été aussi fausses que froides : un premier acte qui serait plutôt un prologue, et qui ne contient autre chose que le tableau allégorique et usé de l'Envie, enchaînée dans sa caverne par Apollon et les Muses : au second, une reine Lydie, abandonnée, on ne sait pourquoi, par le roi Bélus, qui ne veut pas l'épouser depuis qu'il veut entrer au Temple de la Gloire, comme si un conquérant ne pouvait y être reçu dès qu'il se marie avec sa maîtresse; et ce Bélus, qui en est exclus, non pas tout-à-fait pour son infidélité, mais pour sa brutalité, qui en effet est assez grande, puisqu'il veut faire égorger par ses soldats les bergers qui prennent le parti de Lydie dans leurs chansons : au troisieme, Bacchus avec son Erigone, son thyrse et ses lauriers,

Le vainqueur bienfaisant des peuples de l'Aurore,

et à qui pourtant on ferme la porte, apparemment parce qu'il aime trop le vin, ou peut-être parce qu'il n'est pas encore dieu; car le grand-prêtre lui dit brusquement :

Téméraire, arrête,
Ce laurier serait profané
S'il avait couronné ta tête.

et ce serait traiter un dieu avec peu de respect : quoi qu'il en soit, dieu ou non (car on n'en sait rien), Bacchus, qui croyait entrer de plein pied, ainsi que Bélus, s'en va comme il était venu, et se contente de leur dire qu'*il les abandonne à la froide sagesse*, et qu'*il ne peut pas les punir mieux*. Ce Bacchus, qui, dans la Fable, n'est pas un dieu fort endurant, l'est ici beaucoup plus que Bélus, qui disait aux dieux en s'en allant :

Je brave le tonnerre
Je méprise ce temple et je hais les humains.

J'embrâserai de mes puissantes mains
Les tristes restes de la Terre.

Bacchus est de meilleure humeur : il ramene son Erigone et ses Bacchantes en chantant :

Parcourons la Terre
Au gré de nos desirs.

Au quatrieme enfin, le héros de la piece et de la fête, Trajan, annoncé ainsi par sa maîtresse Plautine :

Reviens, divin Trajan, vainqueur doux et terrible.
Le Monde est mon rival, tous les cœurs sont à toi.

Il faut en excepter pourtant

Des Parthes terrassés *l'inexorable roi*,

qui s'arme contre Trajan avec *cinq rois qu'il a séduits*. Mais Trajan dit à Plautine :

Vous m'aimez, il suffit ; rien ne m'est impossible.
Rien ne pourra me résister.

ce qui serait fort bien s'il combattait pour Plautine, comme le Cid pour Chimene ; mais comme personne ici n'en veut à Plautine, c'est faire du *divin Trajan* un héros très-mal-à-propos doucereux. Au reste, *rien ne résiste* en effet à un empereur romain si galant, car Plautine, qui, en le voyant partir pour la bataille, s'est écriée : *Je meurs et je l'admire*, n'a que le tems de voir, tout en *se mourant*, exécuter une contredanse, et Trajan reparaît aussitôt avec les *cinq rois enchaînés*, et la Gloire qui descend des airs pour le couronner, lui chante ces vers :

Plus d'un héros, plus d'un grand roi,
Jaloux en vain de sa mémoire,
Vola toujours après la gloire,
Et la gloire vole après toi ;

ce qui fait un petit compliment *bien troussé*, comme dit M. de Pourceaugnac. Pour cette fois ce n'était pas *du beau Danchet :* vous avez

vu que son hymne au Soleil, dans Hésione, est autrement tourné. Le cinquieme acte n'est autre chose qu'une fête dans le *Temple du Bonheur*, qui a remplacé celui de la Gloire, et tous ces *temples*-là ne sont pas de la même architecture que celui de l'Amour dans la Henriade, ni même que celui du Goût : on ne retrouve ici rien de l'un ni de l'autre.

Ce qui est encore plus inconcevable, c'est que le style ne vaut pas mieux que le plan : le peu que j'en ai déjà cité a pu vous en donner une premiere idée. La tête avait-elle tourné à Voltaire, depuis qu'il était à la cour, pour venir nous parler de *héros* et de *grands rois*, *jaloux en vain de leur mémoire*, ce qui fait un contre-sens dans les termes, puisque assurément, si ce sont des *héros* et de *grands rois*, ils n'ont pas été *en vain jaloux de leur mémoire?* De pareilles fautes, et l'antithese frivole des deux derniers vers, sont à peine concevables dans un écrivain tel que lui. Une Lydie qui invoque les Muses pour leur dire :

O Muses ! soyez mon appui ;
Secourez-moi contre moi-même.
Ne permettez pas que j'aime
Un roi *qui n'aime que lui.*

Je ne sais si jamais femme abandonnée s'est avisée d'implorer les *Muses*, afin qu'elles *ne lui permettent pas d'aimer;* tout au plus on le passerait à Sapho, qui ne l'aurait pas dit de cette maniere; et ce *roi qui n'aime que lui!* Quand cela serait moins plat, qu'est-ce que cela fait aux *Muses?* Un Bélus *porté par huit rois*, qui leur dit :

Je veux que *votre orgueil seconde*
Les soins de ma grandeur.
La gloire, en m'élevant au premier rang du Monde,
Honore assez votre malheur.

L'*orgueil de huit rois* qui traînent un char! Voilà l'*orgueil* bien logé; et il *seconde les soins de la grandeur*, et *leur malheur* est *assez honoré* de porter Bélus! Ces burlesques fanfaronades, faites pour Arlequin *imperator romano*, sous la plume de Voltaire et sur le théâtre de Versailles! Il fallut, à ce que j'imagine, tout le respect qui commandait alors (1) le silence aux spectacles de la cour, pour que cela ne fût pas sifflé et resifflé. Jamais d'ailleurs la flatterie n'eut moins d'art et d'esprit. C'est Louis XV que l'auteur voulait figurer dans Trajan; c'est à lui qu'il voulait faire remporter le prix sur tous les rois, et la couronne que décerne la Gloire; mais n'y avait-il pas de concurrence un peu plus glorieuse que celle de ce Bélus et de ce Bacchus, dont l'un n'est qu'une bête féroce, et l'autre ne chante que le vin? Quelle rivalité et quel triomphe! Je ne sais ce qu'en pensait le roi de France, mais quand Voltaire vint dire à son oreille, *Trajan est-il content?* le silence du roi fut une réponse qui marquait plus d'une sorte d'indulgence (2).

---

(1) On permit depuis les battemens de mains, et je crois qu'on eut tort. Les sifflets ne tarderent pas à venir; et l'on dut s'apercevoir à la représentation du *Connétable*, d'*Azémire*, et de bien d'autres pieces, que cette liberté était là une véritable indécence qui compromettait la dignité du lieu et des personnes.

(2) Cette anecdote assez curieuse a été ridiculement défigurée, comme presque toutes celles qui regardent Voltaire. On a débité qu'en faisant cette question, il *tira le roi par la manche*, et que le maréchal de Richelieu avertissant Voltaire par le même geste, de l'indiscrétion qu'il se permettait, celui-ci lui répondit: *Vous me tirez bien par la mienne.* Il n'y a pas plus de vérité dans ce conte, que de vraisemblance. Voltaire, quoique dès sa jeunesse on l'eût appelé *le familier des princes*, ne poussait pas les saillies jusque-là; il avait trop d'usage du monde pour être capable de ce grossier oubli de toutes les bienséances, qui l'aurait fait chasser de la cour. La

La critique eut beau jeu à s'égayer sur cet ouvrage et sur *la Princesse Navarre*, et ne s'y épargna pas. Mais il faut voir de suite les autres opéras du même auteur, qui ne sont pas bons, il s'en faut, mais qui du moins ne sont pas aussi mauvais.

Il avait fait, dix ans auparavant, de longs et inutiles efforts pour faire jouer *Samson*, qu'il avait composé pour Rameau. Le sujet était mal choisi, et par lui-même fort peu susceptible d'intérêt; mais l'auteur n'en tira pas même ce qu'il pouvait du moins fournir à la poésie lyrique. Ici le style n'est pas dépourvu de la noblesse du genre, mais ne s'éleve pas à celle du sujet; il est inégal et négligé, et l'on ne peut guere remarquer dans le dialogue, que quelques jolis madrigaux. Samson dit à Dalila :

Ah ! s'il était une Vénus,
Si des Amours cette reine charmante,
Aux mortels en effet pouvait se présenter,
Je vous prendrais pour elle, et croirais la flatter.

DALILA.

Je pourrais de Vénus imiter la tendresse.
Heureux qui peut brûler des feux qu'elle a sentis!
Mais j'eusse aimé peut-être un autre qu'Adonis
Si j'avais été la déesse.

Dalila, prêtresse de Vénus, peut parler sur ce ton de galanterie spirituelle; mais n'est-elle pas un peu déplacée dans un guerrier hébreu tel

---

vérité est (et j'en suis parfaitement sûr) qu'il vint, après le spectacle, à la loge du roi, qui était fort entourée, et que se penchant jusqu'à l'oreille du maréchal, qui était derriere le roi, il lui dit assez haut pour que tout le monde l'entendît : *Trajan est-il content?* Le maréchal ne répondit rien, et Louis XV, qu'on embarrassait aisément, laissa voir sur son visage son mécontentement de cette saillie poétique dont tout le monde fut également surpris et embarrassé, et qui courut aussitôt dans toute la salle, où l'on peut croire qu'elle fut plus excusée qu'approuvée.

que Samson, juge et chef d'Israël? Voltaire, après toutes les disconvenances semblables dont ce rôle est plein, était-il bien en droit de reprocher à Fontenelle *le fard* de sa Muse et le bel esprit de ses bergers? La piece d'ailleurs n'offre jusqu'au dénoûment qu'une seule situation, très-mal-adroitement empruntée d'Armide, puisque la copie est si prodigieusement inférieure à l'original. Quand Armide vient pour tuer Renaud endormi, on sait qu'elle est vivement ulcérée de ses mépris et des injures qu'elle en a reçues, et son dépit, tout violent qu'il est, sa vengeance, quoique très-motivée, laissent entrevoir pourtant un cœur très-capable de passer de la haine à l'amour : c'est ce qui fait l'intérêt de la situation. Mais Dalila, dont il n'est pas question dans les deux premiers actes, ne paraît qu'au troisieme, pour enchaîner avec des fleurs Samson endormi comme Renaud; et l'amour subit qu'il lui inspire produit d'autant moins d'effet, qu'on sait que les prêtres philistins lui promettent de lui faire épouser Samson si elle parvient à tirer de lui le secret de sa force. Tout ce petit complot n'est pas fort touchant; et lorsqu'ensuite elle a couru révéler le secret qu'elle vient d'arracher, et qu'on nous apprend qu'elle s'est tuée de regret en voyant Samson au pouvoir de ses ennemis qui vont le faire périr, on s'intéresse fort peu à une femme qui s'est rendue l'instrument d'une perfidie qu'il était si facile de prévoir : il n'y a pas là trace d'invention ni d'intelligence de la scene. Le dialogue, et surtout les chœurs, offrent d'ailleurs une foule de mauvais vers; et ici, quand l'expression n'est pas commune, elle est froidement recherchée.

Tendre Vénus, tout l'Univers t'implore.
Tout n'est rien sans tes feux.

Tout n'est rien est de Rousseau, qui dit dans une de ses Allégories, qu'avant la création *tout n'était rien;* ce qui n'est pas bon, même là, la sécheresse des termes abstraits étant le contraire de la poésie dans les occasions où il s'agit de peindre; mais ce qui est encore plus mauvais dans une invocation à la Volupté, dont le ton doit être gracieux. Ailleurs Samson dit à Dalila:

Je ne quitte point vos appas
Pour le trône des rois, *pour ce grand esclavage;*
Je les quitte pour les combats.

L'intonation la plus fausse, la discordance la plus aigre, ne fait pas, en musique, plus de mal à l'oreille, que n'en fait ici au goût et au bon sens cette emphase si ridiculement philosophique, ce *grand esclavage du trône,* dans le dialogue de deux amans qui se séparent, dans la bouche de Samson qui n'a rien de commun avec les rois, dans le langage de ces tems reculés qui doit en retracer la simplicité, dans une situation qui n'a pas le plus léger rapport avec le *trône* et son *grand esclavage :* toutes les sortes de contre-sens se rassemblent ici. C'est la pire espece de fautes, au point que j'aime mieux l'extrême platitude des vers suivans qu'un guerrier adresse à la Volupté.

Tu nous *désarmes,*
Nous rendons les armes.
L'horreur à ta voix *s'adoucit.*

L'horreur qui *s'adoucit* est un mince éloge de la volupté; mais ces deux vers absolument identiques, *Tu nous désarmes, nous rendons les armes,* ne peuvent guere se comparer qu'à ces deux-ci de l'opéra d'*Orphée*, parodié de l'italien.

Pour l'objet qui m'enflamme,
L'Amour accroît ma flamme.

En revanche en voici un qui rend avec la plus

heureuse précision deux vers charmans du Tasse :

Armé, c'est le dieu Mars ; désarmé, c'est l'Amour.

Il est vrai que ce qui convient parfaitement au jeune Renaud, à un guerrier de dix huit ans, ne va pas aussi bien à Samson, que l'on se représente plutôt sous la figure d'Hercule, que sous celle de l'Amour ; mais il ne s'agit que du vers français, qui rend supérieurement les deux vers italiens.

S'il y a beaucoup de mérite à traduire si bien le Tasse, il y en a aussi trop peu à faire deux vers d'opéra d'un beau vers de tragédie. Aman dit de Mardochée, dans Esther :

Sur quel roseau fragile a-t-il mis son appui?

Le ton oriental de ce vers en fait la beauté. Le roi des Philistins dit de Samson ;

Sur quel roseau fragile
A-t-il mis son appui ?

Voilà un plagiat bien singulierement déguisé.

Le prologue n'est pas meilleur que la piece, ou même vaut encore moins pour le fond comme pour les vers. C'est la Vertu qui vient se réconcilier avec la Volupté ; et cette réunion, qui ne saurait avoir lieu, même à l'Opéra, est fort mal justifiée par ces vers que chante la Vertu :

Mere des Plaisirs et des Jeux,
Nécessaire aux mortels, et souvent trop *fatale*,
Non, je ne suis point ta rivale.

La Vertu ment : la Volupté, qui est nécessaire aux mortels, et qui ne leur est point *fatale*, n'est point du tout celle avec qui la Vertu vient ici se raccommoder fort mal-à-propos. Cette Volupté vient de dire :

Amours, Plaisirs, Jeux *séducteurs*,
Que le loisir fit naître au sein de la *mollesse*,
Répandez vos douces *erreurs* ;

Versez dans tous les cœurs
Votre charmante *ivresse*.

La Vertu ne s'est jamais accordée ni avec la *mollesse*, ni avec les *erreurs*, ni avec la *séduction*, ni avec l'*ivresse*. Tout cela est faux, même dans un prologue d'opéra, et ce n'est point là le langage de la Vertu. Celui des Amours était ici plus facile à conserver; mais ils ne parlent pas non plus en bons vers :

Jupiter n'est point heureux
Par les coups de son tonnerre.

Je le crois; mais cela est trop croyable pour être tourné en assertion.

Le dieu qui préside au jour
Et qui ranime le Monde,
Ferait-il son *vaste tour*
S'il n'allait trouver l'Amour
Qui l'attend au sein de l'onde?

Ces couplets et les suivans sont tout juste de la force d'Haguenier et de l'abbé Têtu; mais ils ne ressemblent pas à ceux que Lafontaine met dans la bouche de l'Amour (1). Le seul endroit de tous les opéras de Voltaire, qui rappelle la maniere de Quinault, c'est ce morceau que chante Dalila :

Vénus dans nos climats souvent daigne se rendre.
C'est dans nos bois qu'on vient apprendre
De son culte charmant tous les secrets divins.
Ce fut près de cette onde, en ces rians jardins,
Que Vénus enchanta le plus beau des humains.
Alors tout fut heureux dans une paix profonde;
Tout l'Univers aima dans le sein du loisir.
Vénus donnait au Monde
L'exemple du plaisir.

Si ces vers sont beaucoup mieux faits que tous les autres, peut-être cela vient-il en partie

(1) Dans le roman de *Psyché*: ils sont cités à l'article de Lafontaine.

de ce que la plupart sont de la mesure qui était la plus familiere à l'auteur, celle de l'alexandrin ; car une remarque qu'on ne peut s'empêcher de faire en lisant ses opéras et même ses odes, c'est qu'il manquait presqu'entierement, ou de la connaissance, ou de l'habitude des mesures lyriques. L'entente de ce genre de versification paraît lui être fort étrangere : ce mélange des différens metres, dont Quinault, Rousseau et Racine dans la poésie noble, comme Lafontaine dans le familier, ont tiré tant de beautés nouvelles, a été presqu'inconnu à l'oreille de Voltaire ; du moins n'en trouve-t-on aucun usage, aucun effet dans ses opéras, où était leur place naturelle. On en peut conclure que s'il était très-exercé dans la marche égale de l'alexandrin, du vers à quatre et à cinq pieds, il n'avait ni étudié ni approfondi les autres genres de notre versification, qui consistent surtout dans l'art des mesures entre-mêlées ; et dans ceux même qu'il a le plus souvent et le mieux maniés, on voit que la nature et l'habitude suppléent chez lui à l'étude réfléchie, mais ne la remplacent pas toujours. C'est certainement une partie de l'art dans laquelle il a un caractere d'infériorité, surtout devant Racine, dont les chœurs en particulier sont au nombre des chefs-d'œuvre de notre poésie. Ceux de Voltaire, qui avait là une belle occasion de lutter s'il en avait eu les moyens, sont à l'extrémité opposée. C'est l'amalgame le plus bizarrement fortuit de toutes les especes de mesures, le plus dépourvu d'intention et de nombre, le plus éloigné de toute harmonie. Il semble avoir cru que des lignes inégales étaient des vers lyriques, et de plus son expression alors n'est guere meilleure que ses constructions. Que ce fût un extrême abus d'une facilité habituelle, ou un mépris

fort déraisonnable pour tout ce qui n'était pas tragédie ou épopée, ou ignorance réelle de ce qui a besoin d'être étudié comme toute autre chose, on ne peut nier au moins que ce ne soit un grand tort en poésie. Tant pis pour qui méprise, ou néglige, ou ignore ce qu'il est important d'apprendre et glorieux de pratiquer.

Un seul exemple peut servir de preuve à ce que j'avance, tout ce que je pourrais citer étant de la même espece.

Peuple, éveille-toi, romps tes *fers*,
Remonte à ta grandeur *premiere :*
Comme un jour Dieu du haut des *airs*
Rappellera les morts à la *lumiere*
Du sein de la *poussiere*,
Et ranimera l'*Univers*.
Peuple, éveille-toi, romps tes *fers*.

Après ces trois vers de quatre pieds, un vers de cinq suivi d'un vers de trois, puis de deux autres vers de quatre, et cette comparaison qui coupe la phrase à la moitié, et cette monotonie de rimes presque consonnantes, quoique masculines et féminines! c'est le chaos au lieu de l'harmonie. Pour expliquer plus au long les raisons techniques du mauvais effet de ces diverses mesures et de leur mal-adroit entrelacement, il faudrait donner ici une leçon élémentaire de la musique des vers, et ce serait s'étendre beaucoup trop pour d'autres que pour des éleves de l'art, dont on voudrait intéresser l'oreille pour la former. Chacun peut consulter ici la sienne, suivant ce qu'il en a; mais comme ce morceau est visiblement imité, quoique bien malheureusement, de celui d'Esther, *Ton dieu n'est plus irrité*, c'est une occasion pour tout amateur un peu exercé, de relire ce beau chœur de Racine à côté de celui de Voltaire, et il sentira dans l'un tout ce qui manque à l'autre. Je n'en

citerai ici que les derniers vers, dont l'art est si nouveau et si admirable, que je ne connais rien de pareil en notre langue.

Dieu, descends, et reviens habiter parmi nous.
Terre, frémis d'allégresse et de crainte;
Et vous, sous sa majesté sainte,
Cieux abaissez-vous.

Sans parler de toutes les autres sortes de beautés, remarquons au moins quelque chose de l'artifice de la phrase harmonique, qui va sans cesse en décroissant depuis le premier vers qui est de six pieds, au second qui est de cinq, au troisieme qui est de quatre, au dernier enfin qui est de deux et demi, celui où *les cieux s'abaissent*, sans que jamais l'oreille sente ni saccade ni secousse, tant le rhythme est ménagé pour l'effet, et tant l'effet est sensible. Il ne fallait rien moins que toutes ces conditions pour que ces quatre metres différens fussent entre-mêlés un à un sans être désagréables; car l'usage général, fondé sur l'étude de l'oreille, et que Voltaire ne semble pas avoir soupçonné, fait concorder telles ou telles especes de vers, et discorder telles et telles autres. Ainsi le vers de quatre pieds, celui même de trois et demi, se marient fort bien avec celui de six, mais non pas celui de cinq, qui doit s'y mêler rarement, et presque jamais seul, c'est-à-dire, à moins d'être soutenu par un autre vers de même mesure, sans quoi il déroute l'oreille, non-seulement à côté de l'alexandrin, mais avec tout autre vers. Racine en est très sobre, et Voltaire le jette partout au hasard, parce qu'il est aisé : Racine ne l'a guere placé tout seul que dans des occasions comme celle des quatre vers que je viens de citer, où il entrait dans le dessein particulier de sa phrase. Ailleurs il l'accouple quand il s'en sert, comme il fait dans cette belle priere du même chœur,

commencée par trois vers de quatre pieds :

O dieu que la gloire couronne,
Dieu que la lumiere environne,
Qui voles sur l'aile des vents....

Il lui fallait au vers suivant une césure grave, un hémistiche de deux pieds pour *le trône* de Dieu, qui devait contraster avec *le vol sur l'aile des vents*, bien placé dans un petit vers : il a eu recours alors au vers de cinq pieds :

Et dont le trône est porté par les anges.

Mais comme l'oreille passe toujours avec peine du vers de quatre à celui de cinq, parce que l'un semble l'arrêter quand l'autre l'entraînait, le poëte musicien se repose tout de suite sur un second vers de même mesure :

Toi qui veux bien que de simples enfans
Avec eux chantent tes louanges :

et de cette maniere il y a un repos suffisant pour suspendre la période. Il la reprend là par un vers de quatre pieds, d'où elle descend pour courir pendant cinq vers de trois pieds et demi :

Tu vois nos pressans dangers;
Donne à ton nom la victoire ;
Ne souffre pas que ta gloire
Passe à des dieux étrangers.
Arme-toi, viens nous défendre....

La phrase va d'un pas égal et rapide, comme pour hâter le secours qu'elle demande; mais le poëte la suspend de nouveau sur un pompeux alexandrin, parce qu'il veut faire un tableau en un seul vers :

Descends tel qu'autrefois la mer te vit descendre.

Quel vers ! il fait spectacle, et l'on dirait que *la mer* est là pour voir *descendre* Dieu. Ici le poëte est si haut, qu'il ne veut pas retomber trop vîte sur le vers de quatre pieds; il redescend donc

par un vers de cinq, suivi d'un vers de trois :

Que les méchans apprennent aujourd'hui
A craindre ta colere :

et il termine d'une maniere également harmonieuse et pittoresque, par l'alliance naturelle de l'hexametre et du tétrametre.

Qu'ils soient comme la poudre et la paille légere
Que le vent chasse devant lui.

La poudre et la paille, tout ce qu'il y a de plus léger ainsi rapproché, font courir pour ainsi dire l'alexandrin, tout grave qu'il est par lui-même, et le petit vers qui suit *chasse* aussi vîte que *le vent*.

Cherchez un seul effet, une seule intention de cette espece dans les vers de Voltaire, qui m'ont donné occasion de rappeler ceux-ci : l'oreille y est tiraillée en tout sens, sans savoir jamais ce qu'on lui veut, et cela seul me dispense de détailler en quoi ils péchent par le technique. J'aime mieux, quand il s'agit de détail, appuyer sur le bon que sur le mauvais : j'aime mieux vous faire observer encore tout l'art de ce dernier vers des quatre que j'ai d'abord cités de Racine :

Cieux, abaissez-vous.

Cet art consiste dans la césure d'un demi-pied, *cieux*, qui nécessite un repos après lequel le vers descend majestueusement par deux mesures égales, *abaissez-vous* Si le poëte eût employé trois pieds égaux, s'il eût mis *ô cieux ! abaissez-vous*, le vers tombait et ne descendait pas ; il ressemblait mal-à-propos à ce beau vers d'*Iphigénie en Tauride :*

Et vous qui m'entendez, ô cieux ! écrasez-moi.

et si le vers doit tomber ici comme la foudre, le vers de Racine devait descendre comme Dieu. Mais que de goût il fallait pour saisir cette

nuance qui tient à une césure! Qui croirait qu'il pût y avoir cette différence entre *cieux* et *ô cieux*? Croit-on aussi que l'on fasse de pareils vers sans le travail de la réflexion? Non sans doute, et Boileau avait appris à Racine que cette étude est nécessaire même au grand talent : c'est elle qui conduit à la perfection, et c'est ce qui a fait que Voltaire y est parvenu bien moins souvent que Racine. Que serait-ce si j'appliquais cette analyse aussi musicale que poétique à tous les vers de ce même chœur d'Esther? Mais c'en est bien assez pour que l'on dise : *Que de choses dans un vers!* et c'est ce que doit dire quiconque veut apprendre à en bien faire.

Le style est généralement plus soigné dans *Pandore*, non qu'il y ait encore bien des fautes et des faiblesses, mais elles sont moins choquantes, et dans les scenes entre Pandore et Prométhée il y a de l'esprit et de l'agrément. Quant à la machine du drame, elle n'est pas mieux construite que dans les autres opéras de l'auteur, qui n'a jamais su y mettre le moindre intérêt, lui qui dans ses tragédies en savait mettre assez pour couvrir beaucoup de défauts. Il a transporté ici l'aventure de Pygmalion, amoureux d'une statue que Vénus anima. Pandore, dans la Fable, était l'ouvrage de Vulcain, et fut douée par les dieux : dans la piece de Voltaire, ce sont les Titans, enfans de la Nuit et ennemis du Ciel, qui conseillent à Prométhée d'aller en ravir le feu pour donner la vie à sa Pandore. On ne voit nullement quelle espece d'intérêt peuvent prendre les Titans à Prométhée et à sa statue, encore moins pourquoi ils évoquent devant lui et appellent à son secours les divinités infernales. Toute cette fable des Titans est très-mal liée à celle de Prométhée, et n'est là que pour amener un enfer d'opéra, selon l'usage, et non pas selon les regles

de l'art, qui devaient être quelque chose pour Voltaire. Il met en scene le Chaos, les Parques, Némésis, etc.; étrange assortiment quand il s'agit d'animer les charmes de Pandore, qui sont sous les yeux des spectateurs. Aussi les monstres du Tartare, tout étonnés qu'on les ait appelés si mal-à-propos, disent fort naïvement :

Le ciel donne la vie, et nous donnons la mort.

et tout en chantant et en dansant, ils ne parlent, selon leur coutume, que de tout bouleverser et de tout exterminer. Sur leur aveu, Prométhée leur dit : *Fuyez donc :* soit, mais il ne fallait pas les faire venir, et ils n'ont pas tort de le trouver fort extraordinaire. Prométhée alors s'envole en disant :

Sur les ailes des vents l'Amour m'enleve au ciel.

C'est ce qu'il fait souvent sur ce théâtre-là; mais encore faut-il préparer sa venue, et c'est lui qu'il convenait d'intéresser à la passion et aux desseins de Prométhée, et non pas les démons. Prométhée reparaît auprès de sa Pandore qu'il vient d'animer dans l'entr'acte, avec le feu du ciel qu'il a ravi; mais les Titans n'en continuent pas moins à faire cause commune avec lui, pour donner au quatrieme acte le spectacle d'une gigantomachie; ils escaladent les cieux, et sont foudroyés et ensevelis sous leurs montagnes, sans que tout ce vacarme ait le moindre rapport à Pandore. Jupiter, qui en est amoureux, et qui aurait dû ici jouer un rôle beaucoup plus important que les Titans, enleve Pandore dans l'Olympe; mais le destin paraît pour ordonner qu'elle soit rendue à son amant, sur quoi Jupiter, forcé d'obéir au Destin, veut au moins pour se venger,

Que ce jour commence
Le divorce éternel de la Terre et des Cieux,

et que tous les maux fondent sur la Terre. Cette fiction, qui fait d'une jalousie de Jupiter l'origine du mal, n'est point de la mythologie, qui en cela, beaucoup plus raisonnable, et se traînant, quoique de fort loin et à travers mille erreurs, sur les traces de la vérité mal connue, qui a été partout la mere de la fable, comme l'ont remarqué tous les vrais savans, a du moins attribué le mal à la faute de l'homme, et non pas au *pere des hommes*, nom que les Anciens donnaient à leur Jupiter, et qu'il dément fort étrangement dans la fiction de Voltaire. C'est Némésis qui est chargée de sa vengeance, et qui, sous les traits de Mercure, engage Pandore à ouvrir cette boîte fatale qu'elle a reçue de Jupiter avant de quitter l'Olympe. Prométhée, il est vrai, se défiant des présens d'un rival, exige d'elle qu'elle n'ouvre pas la boîte *avant son retour*. Mais s'il faut l'ouvrir, pourquoi ne l'ouvre-t-elle pas tout de suite devant lui? Et s'il craint qu'elle ne l'ouvre, pourquoi la quitter? Il en fallait au moins une raison un peu plus pressante et plus valable que celle qu'il en donne. Pandore elle-même, inquiete et alarmée, Pandore qui ouvre le cinquieme acte avec sa boîte à la main, a beau lui dire:

Eh quoi! vous me quittez, cher amant que j'adore?

PROMÉTHÉE.

Les Titans sont tombés; plaignez leur sort affreux.
Je dois soulager leur chaîne.
Apprenons à la race humaine
A secourir les malheureux.

Ah! voilà encore de la morale dans le goût du *grand esclavage*, et s'il se peut encore plus mal placée. Quoi! tu as tout à craindre des vengeances d'un rival tel que Jupiter, tu crains tout pour une amante et pour une amante telle que Pandore, et pour toi-même tu n'as rien de plus

pressé et de plus pressant que de rester auprès d'elle, et tu la quittes pour *soulager* les Titans ! Et qu'est-ce que tu peux faire pour *soulager leur chaîne* quand le Destin vient de prononcer leur condamnation éternelle, et qu'ils doivent *gémir à jamais sous leurs monts renversés*? Quelle extravagance! quel champ pour la parodie critique, si souvent exercée sur les folies de l'Opéra! Jamais elle n'en eut un plus beau qu'un départ si insensé, justifié par une maxime de philosophie adressée à *la race humaine*. Mais *Pandore* ne fut pas représentée, et ce fut une perte, au moins pour la parodie italienne.

Pandore a pourtant une meilleure excuse pour manquer aux promesses qu'elle a faites à Prométhée, qu'il n'en a pour manquer à la fois à l'amour et à la raison. Mercure se sert d'un moyen usé, il est vrai, dans les contes de fées, mais qui n'en est pas ici moins plausible; il assure à Pandore qu'elle trouvera dans sa boîte le secret d'être toujours belle et de plaire toujours à son amant. On ne résiste pas à cela : la boîte est ouverte et le Monde bouleversé. Mais l'Amour et l'Espérance viennent tout consoler et tout réparer, excepté pourtant les fautes du poëte.

Le vice de sa versification anti-harmonique dans les chœurs est encore ici le même, et peut fournir à la fois quelques exemples et quelques réflexions.

Accourez du centre du Monde,
Rendez féconde
La Terre qui m'a porté.
Animez la beauté.
Que votre pouvoir seconde
Mon heureuse témérité!

Ces deux vers de trois pieds et demi, entrelacés un et un avec un vers de deux pieds et un de trois, forment la plus odieuse cacophonie;

et le dernier vers de quatre pieds, qui devait peindre vivement l'essor de la *témérité*, ne produit, avec ses quatre mesures égales, que la plus plate et la plus lourde chute. Joignez-y l'oubli de toute élégance dans des morceaux qui non-seulement la comportaient, mais l'exigeaient et cet oubli est encore plus remarquable dans ce couplet de Prométhée, dont la marche est d'ailleurs la même.

O Jupiter ! ô fureurs inhumaines !
Eternel persécuteur,
De l'infortune créateur,
Tu sentiras toutes mes peines.
Je brave ton pouvoir;
Ta foudre *épouvantable*
Sera moins effroyable
Que mon amour au désespoir.

En vérité, l'on ne pardonnerait pas de semblables vers à un commencant : la foudre *épouvantable* qui sera *moins effroyable* !.... Mais je ne m'arrête qu'à l'harmonie, et je ne puis comprendre où Voltaire avait pris ce goût pour le vers de trois pieds et demi, qui n'est presque jamais supportable après quelque autre que ce soit les phrases de ses opéras en sont surchargées, et cela suffirait pour les rendre baroques à l'oreille Proprement ce vers n'est bon qu'en strophe, en couplet, où il court à intervalles égaux avec grâce, avec légèreté, avec vivacité et rapidité comme dans l'ode *à la Veuve*, dans celle *sur la bataille de Pétervaradin*, dans celle *à Malherbe*, etc.

Pouvait-elle mieux attendre
De ce pieux voyageur,
Qui, fuyant sa ville en cendre
Et le fer du Grec vengeur,
Chargé des dieux de Pergame,
Ravit son pere à la flamme,
Tenant son fils par la main,

Sans prendre garde à sa femme
Qui se perdit en chemin?

. . . .

Bientôt de la Thessalie,
Par sa dépouille ennoblie,
Les champs en furent baignés,
Et du Céphise rapide
Son corps affreux et livide
Grossit les flots indignés, etc.

C'est ainsi que ce metre a de l'effet quand il est redoublé et continu, quand il se sert d'accompagnement à lui-même : il prend alors un caractere; mais il cloche, il est boiteux dès qu'il est seul à côté d'un autre, et cela vient de sa demi-mesure, qui ne peut cadrer à rien. Aussi rien n'est plus rare que de le trouver dans les chœurs de Racine; et comme il était donné à cet homme-là de tirer parti de tout, je ne me rappelle ce vers chez lui que dans une occasion où il lui a ôté son inconvénient en y joignant un dessein. Il commence précisément ce chœur d'Esther cité ci-dessus :

Ton dieu n'est plus irrité;
Réjouis-toi, Sion, et sors de ta poussiere, etc.

En le plaçant le premier, le poëte a évité la discordance attachée à ce vers, et s'est servi de sa vivacité comme pour entonner un cantique de joie; mais il passe tout de suite aux grands vers, aux vers de trois, de quatre, de cinq, toujours artistement distribués, et celui-là ne reparaît plus : il semble que l'auteur ne l'ait trouvé de mise qu'une fois.

Samson et *Pandore* ne parurent jamais au théâtre, et la musique que Rameau avait faite pour le premier, lui servit depuis pour d'autres drames, et notamment pour *Zoroastre*, mauvais opéra de Cahuzac. Voltaire jeta les hauts cris sur la prohibition qui écartait *Samson* de la scene : il est probable qu'il en eût jeté d'autres

si la piece eût été jouée. A l'égard de *Pandore*, pour laquelle il avait toute permission, elle fut d'abord mise en musique par Royer, fort médiocre compositeur; et comme il mourut peu de tems après, la piece fut mise à l'écart. Elle fut reprise depuis par un artiste beaucoup plus estimé, mais qui ne put parvenir à la faire recevoir, quoiqu'il ne manquât pas de crédit ni même de titres à ce spectacle. C'était l'infortuné Laborde, ancien valet-de-chambre de Louis XV, qui joignait des talens aimables à toutes les qualités sociales, et qui ne pouvait guere échapper à la révolution française qui l'a moissonné. Enfin, quand Voltaire vint à Paris pour la derniere fois, en 1778, il allait tout disposer pour faire jouer sa *Pandore*, ainsi que quelques opéras comiques, car son plan était d'occuper les trois théâtres. Il apportait de plus un grand opéra en cinq actes, *les Rois pasteurs*, qui ont été imprimés avec ses autres productions posthumes, et qui, pour le fond et le style, sont encore bien au dessous des opéras dont je viens de parler, si ce n'est qu'il y a ici le dessein particulier dans lequel il faisait depuis long-tems rentrer tous ses ouvrages en vers ou en prose, celui de rendre les prêtres odieux. Les Mages de Memphis sont la copie des prêtres de Pluton dans *les Guebres*, c'est-à-dire, des oppresseurs, des assassins, des bourreaux : je ne conçois pas comment ce canevas n'a pas encore tenté les musiciens *révolutionnaires*. Les Mages ont détrôné l'ancienne dynastie des rois d'Égypte, et Zélide, fille du dernier, s'est retirée auprès des pasteurs égyptiens, devenus soldats pour la défendre, sous les ordres du pasteur Tanis son amant, et d'un guerrier nommé Phanor, rival de Tanis. Celui-ci descend d'Isis et d'Osiris, les premiers dieux du pays; mais c'est un secret qu'il ignore et qu'i

n'apprend qu'à la fin de la piece. Ces dieux lui ordonnent d'aller à Memphis, siége de la domination des Mages; mais tandis qu'il perd son tems à faire célebrer, dans le temple d'Osiris, les fêtes de son mariage avec Zélide, dont il se croit assuré, Phanor la lui enleve et s'enfuit chez les Mages, avec qui ce rapt le réconcilie d'abord, jusqu'au moment où il demande pour sa récompense la main de cette princesse que les Mages ont résolu de sacrifier sur leurs autels, comme le dernier reste du sang des rois leurs ennemis. Ils lui signifient cet arrêt, en ajoutant que c'est beaucoup si on lui pardonne à lui-même d'avoir fait la guerre aux Mages. Arrive à l'instant Tanis, non pas avec son armée, comme on pourrait s'y attendre :

Tous les miens m'ont suivi, mais leurs secours sont lents,

dit-il à Zélide, et en attendant il vient tout seul s'offrir pour être sacrifié au lieu d'elle, comme si c'était la même chose pour les Mages, ou qu'ils dussent se faire quelque scrupule de les immoler tous les deux. Phanor, qui n'est point aimé de Zélide, la sert du moins un peu mieux, et combat avec sa suite contre les troupes des Mages; mais il est tué, et à l'ouverture du cinquieme acte Zélide et Tanis vont être sacrifiés sans défense, car *à peine on voit de loin paraître les pasteurs*, cette *armée* dont on parle toujours, et qui ne se montre à la fin de la piece que pour danser quand tout est fini sans eux. Cependant Tanis est *sans alarmes ;* et lorsque Zélide s'en étonne (il y a de quoi), il lui répond qu'il vient d'apprendre qu'il descend d'Isis et d'Osiris, qu'à ce titre *la nature lui obéit*, et que les dieux *ont remis dans ses mains le tonnerre et la mort.* Vous jugez que, d'après cette assurance qui nous arrive dès la premiere scene du cinquieme

acte, nous sommes aussi *sans alarmes* jusqu'à la fin, et tout aussi tranquilles que lui. Il ne s'agit plus que de voir comment il se servira *du tonnerre et de la mort*. On avait déjà vu dans l'acte précédent un effet miraculeux de la protection des dieux sur Zélide; le glaive s'était dissous dans la main du sacrificateur quand il avait voulu la frapper; mais les Mages ne se tiennent pas pour vaincus par ce prodige, et nous avons pour dénoûment un grand combat de la magie contre les dieux. Les pontifes magiciens appellent d'abord les monstres d'Egypte pour dévorer les deux victimes; mais Tanis appelle les traits inévitables d'Osiris, et les monstres sont percés de fleches. Alors les Mages font sortir de terre les *flammes étincelantes du brûlant Phlégéton;* mais Tanis les fait éteindre par *des cascades d'eau*. Otoës enfin, le grand-pontife, a recours au tonnerre; mais c'est le plus mauvais parti qu'il pouvait prendre, car Tanis ordonne au tonnerre de consumer tous les Mages, qui sont brûlés aussitôt sans qu'il en reste un seul. Le peuple, spectateur de ce combat de prodiges, tiré des *Mille et une Nuits*, le peuple qui avait dit d'abord :

O ciel! dans ce combat, quel dieu sera vainqueur?

se déclare, comme de raison, pour le plus fort, et s'écrie :

Ah! les dieux de Tanis sont nos dieux légitimes.

Tanis, plus grand sorcier, ce me semble, que grand héros, épouse sa maîtresse, et *l'armée des pasteurs* arrive pour le ballet. Cet ouvrage est de l'auteur de *Zaïre*, de celui qui avait averti les poëtes quarante ans auparavant, dans *le Temple du Goût*,

Que la froide et triste vieillesse
N'est faite que pour le bon sens.

Il est clair que l'auteur de cet opéra n'avait plus même *le bon sens de la vieillesse* (1). Il ne laissait pas de soutenir encore le ton de la poésie familiere: de l'épître ou de la satyre, mais non pas celui de la poésie noble. Les bergeres de ses *pasteurs* disaient :

> *Doux bergers, si craints dans les alarmes,*
> Ne soyez soumis que par nos charmes.

Son héroïne Zélide disait à Phanor, pour justifier la préférence qu'elle donne à Tanis :

> Je dois avouer que je l'aime....
> Pardonnez à l'Amour; *il regne avec caprice.*

Voilà un amour héroïque bien décemment caractérisé ! Un chœur de prêtres mages chantait :

> Soyons inexorables.
> *N'épargnons pas le sang.*
> *Que la beauté, l'âge et le rang*
> *Nous rendent plus impitoyables.*

Nous connaissions bien des chœurs de démons à l'Opéra, mais celui-ci est dans un goût particulier : il est tout-à-fait *révolutionnaire*, c'est-à-dire, atroce et plat. Il ressemble parfaitement aux *chants patriotiques du 10 août et du 2 septembre*, et c'est là qu'il pouvait être merveilleusement placé.

Du grand opéra Voltaire voulut passer à l'opéra comique, qui lui avait souvent donné tant d'humeur, et il fit voir seulement qu'il n'entendait pas mieux l'un que l'autre. Les derniers éditeurs nous apprennent qu'il avait fait *le Baron d'Otrante* et *les Deux Tonneaux* pour

(1) Ses éditeurs posthumes paraissent croire, d'après sa correspondance où *Osiris* est nommé, qu'il y travaillait vers 1732. Il se peut qu'il y ait pensé; mais il n'est pas présumable qu'il ait pu écrire si mal dans le tems de sa force.

M. Grétry, lorsque ce musicien, devenu depuis si justement célebre, passa par Ferney (1) en 1767, en venant de Chambéry à Paris. Il présenta d'abord *le Baron d'Otrante* aux comédiens italiens, qui le refuserent; et ce refus (disent les éditeurs) *empêcha Voltaire de faire d'autres opéras comiques*. On va bientôt voir s'il y a quelque chose à regretter pour nous et à reprocher aux comédiens.

Voltaire, dans *le Baron d'Otrante*, a mis en scene un de ses contes, *l'Education d'un Prince*; mais il y a loin d'un conte à un drame, et ce qui peut passer dans l'un n'est pas toujours fait pour l'autre. Pour accommoder ce conte au théâtre, il eût fallu certainement mettre plus de décence dans le fond et les détails, plus de vraisemblance, et surtout plus d'intérêt; car il n'y a pas ici un seul personnage présenté de maniere à en produire. Le baron est un nigaud de dix-huit ans, dont l'auteur a voulu faire le modele d'un petit seigneur bien sot, bien vain, et bien mal élevé par des fripons et des complaisans, ennuyé autant qu'ennuyeux. Il est cependant aimé de sa cousine Irene, apparemment parce qu'il est baron; mais ce n'est pas assez

(1) Le fait est vrai : j'étois alors à Ferney, et l'on voulut aussi m'engager à faire quelques ouvrages pour M. Grétry. Je répondis que je ne me croyais point ce genre de talent, et ce n'était ni fausse modestie ni mépris pour le genre. J'ai toujours trouvé très-déplacé cet air de dédain qu'on affecte souvent pour des genres où l'on ne réussirait pas, sous prétexte qu'on en sait traiter de supérieurs. Ce n'est pas ici que qui peut le plus, peut le moins. On doit être bien convaincu que chaque genre exige un tour d'esprit particulier. Celui de l'opéra comique n'est nullement méprisable; il a produit des ouvrages charmans. Mais très-réellement je ne m'y suis jamais cru propre, et jamais aussi je n'ai été tenté de m'y essayer.

dans un drame, pour nous intéresser à deux amans. L'objet d'un amour qui est le nœud de la piece, ne doit jamais être méprisable. Ce baron débite, dès la premiere scene, force sottises qui conviendraient fort bien à Don Japhet, mais non pas à un jeune prince qui sera le héros du dénoûment. Un corsaire turc, Abdala, surprend la ville d'Otrante, et met à la chaîne le seigneur du château et toute sa suite, sans que le petit souverain, à qui sa maîtresse vient déjà de donner une leçon, montre du moins quelque instinct de courage et quelque envie de se défendre. Au contraire, il est plus poltron et plus effrayé que tous les autres; et quand il se voit enchaîné comme un galérien, il dit à sa maîtresse :

Voyez si dans cette posture
Je fais, pour un baron, une noble figure.

Ces bouffonneries iraient fort bien au *marquis de Mascarille;* mais on n'a jamais imaginé de travestir en rôle de charge, en valet de comédie, celui qui, comme prince et comme amant, doit être le premier personnage de la piece : cette caricature est le comble du mauvais goût. La cousine n'est pas une sotte : elle est même assez avisée pour dire au baron :

Allez, mon cher cousin, je me flatte, j'espere,
Si ce Turc est galant, de vous tirer d'affaire.

Il y aurait là de quoi faire évanouir un autre amant que le baron; mais il n'est pas plus inquiet de la façon dont sa cousine *le tirera d'affaire*, qu'il n'a été empressé à la défendre; et lorsqu'à la fin devenu, on ne sait comment ni pourquoi, un peu spadassin, il se prépare à surprendre à son tour le corsaire à table, *tête à tête* avec la cousine, et même *sans domestiques*, comme on a soin de nous en avertir, il dit gaî-

ment à ses amis qui viennent comme lui on ne sait d'où :

Je cours quelque hasard
D'être un peu passé maître, et d'arriver trop tard.

C'est absolument le ton de *Fierenfat :*

Je suis.... je vois.... je le suis, j'ai mon fait.

Mais du moins ce Fierenfat, ce robin dont l'auteur a fait un Sganarelle, est un personnage dupé et haï dans la piece, et le baron est aimé et triomphant. Au reste, si l'amant est fort résigné, l'amante est passablement effrontée. Le corsaire, tout corsaire qu'il est, doit être un peu surpris des avances excessivement décidées qu'elle lui fait de prime-abord, et d'autant plus choquantes qu'elle n'en a nul besoin, même pour ses desseins, et qu'elle doit savoir ce qu'une femme fait toujours, que nul homme, pas même un corsaire, n'exige qu'on se jette à sa tête. Avec un peu de coquetterie, elle n'était pas moins sûre de son fait; mais elle a tant de peur de manquer sa conquête, quoiqu'elle ait déjà reçu *le mouchoir*, qu'elle débute par demander à ce Turc *l'honneur de souper avec lui*, comme si elle désespérait qu'on lui fît *l'honneur* de l'en prier. Elle a d'autant plus de tort, que le corsaire est assez bon homme, et s'annonce comme tel dès son arrivée; il ne veut pas qu'on tue, *non ammazzar*, mais *qu'on enchaîne, qu'on boive* et *qu'on viole ; incatenar, bever, violar.* C'est tout ce qu'on peut citer de plus décent de tout ce qu'il dit en jargon italien, qui est le langage de son rôle. Il n'est pas non plus difficile à tromper; il ne prend pas la plus légere précaution en pays ennemi, et ne songe qu'à son *souper tête à tête.* Quant à l'intrigue, le ressort en est, je crois, d'une espece unique : on en peut juger par ces vers, où il est contenu en entier. C'est

Irene qui, après avoir obtenu *l'honneur* de souper avec Abdala, lui dit :

Après tant de *bontés*, aurai-je encor l'audace
D'implorer *de mon Turc* une nouvelle grace?
Seigneur, je suis baronne, et mon pere autrefois
Dans Otrante a donné des lois.
Il était connétable ou *comte d'écurie* (1);
C'est une dignité que j'ai toujours chérie.
Mon cœur en est encor tellement occupé,
Que si vous permettez que j'aille avant soupé
Commander un quart d'heure où commandait mon pere,
C'est le plus grand plaisir que vous puissiez me faire.

Le Turc est un peu étonné de ce goût pour l'écurie *avant souper*, goût fort contraire à celui qu'on a dans son pays pour les parfums. Il s'écrie: *Come! nella stalla! Comment! dans l'écurie!* Mais Irene insiste; *oui, dans l'écurie*, et *le galant Turc* se contente de dire : « *La signora est* » *folle.* Les écuries sentent bien mauvais; il faudra plus d'un flacon d'essence pour la nettoyer. » Mais il consent *galamment* à ce qu'elle souhaite, et chante un petit air italien, dont les premieres paroles disent fort à propos : « Toute » jeune fille a là quelque fantaisie qui ressemble » à la folie. » On pourrait bien dire que celle d'Irene ne ressemble à rien; mais le fin de cette fantaisie, c'est que le corsaire a fait tirer au sort, comme l'ancien duc de Mazarin, tous les emplois de sa maison, et que le lot du baron est d'être muletier. C'est donc dans l'écurie, et avec le baron muletier, que la cousine Irene arrange toute sa petite conspiration tandis qu'en haut l'on prépare le souper. Quels sont les moyens de cette conspiration ? Peu importe : c'est assez qu'au troisieme acte on ait le plaisir de voir la favorite

(1) *Comes stabuli*; c'était en latin le titre du premier domestique des rois francs, d'où l'on a fait le mot français *connétable*. Il faut avouer que cette étymologie est ici bien placée!

Irene près de son amant *qui tient une étrille à la main*, et riant comme une folle :

Votre malheur m'a fait pleurer;
Mais en voyant ce Turc que je fais soupirer,
Je suis prête à mourir de rire.

On ne l'a point vue *pleurer*, il s'en faut, ni *le Turc soupirer :* on ne lui en a pas donné le tems quand il en aurait eu envie. Aussi le baron répond-il avec un peu d'humeur :

Lorsque vous me voyez une étrille à la main,
Si vous riez, c'est de moi-même.

Mais pour le consoler, elle lui dit avec autant de tendresse que de bienveillance :

Rien ne peut nous humilier;
Et quand *mon tendre amant devient un muletier,*
Je l'en aime encor davantage.

Elle revole au rendez-vous, et en s'asseyant elle débute par ce couplet :

Ah! quel plaisir
De boire *avec son corsaire !*
Verse, verse, *mon tendre amant*, etc.

Il paraît qu'elle n'a qu'une chanson avec *son corsaire* comme avec *son muletier*. Mais le baron survient avec *ses vassaux armés*, et déclare au levanti patron que tous ses gens *sont à la chaîne* pendant qu'il s'amuse à boire ; et comme le baron n'est pas plus méchant qu'on ne l'a été avec lui, il veut bien rendre au Turc son vaisseau, à condition qu'il s'en ira sur-le-champ, tandis que le baron et sa cousine mangeront le souper.

S'il y a un peu moins d'indécence et de grossiéreté dans les *Deux Tonneaux*, il n'y a pas pas plus d'art ni de style. On me dispensera, je crois, d'en faire aucune analyse, et j'ai eu même quelque peine à surmonter la répugnance que l'on sent naturellement à montrer ces honteuses éclipses d'un esprit supérieur. Mais il fallait faire

voir ce qu'avait été Voltaire, non-seulement dans les genres où il a réussi, mais dans ceux qu'il a essayés sans succès : il en résulte d'ailleurs quelques instructions. C'est d'abord un avertissement de se garder de cette ambition très-mal entendue, que l'exemple de Voltaire a rendue trop commune parmi nous, de tenter tous les genres d'écrire, comme si la prétention donnait les moyens : elle ne fait au contraire que mettre en évidence un défaut de jugement joint à un défaut de talent. Ensuite ces opéras comiques confirment ce que tous les bons juges ont pensé de la gaîté de Voltaire, ce que vous en avez vu dans ses comédies, et ce que vous en verrez dans ses satyres en vers et en prose. On a beaucoup vanté cette gaîté, surtout dans ses dernieres années, à une époque où on lui accordait plus d'excuses à mesure qu'il en méritait moins. Son éloignement, son âge et les progrès de la licence qui suivent naturellement ceux de l'irreligion, peuvent seuls expliquer cette indulgence aveugle du public, peut-être aussi coupable que les excès de l'auteur. Ce n'était pas une apologie pour lui, mais une condamnation pour nous; et il était également extraordinaire, d'un côté, que l'on osât braver à ce point toutes les lois et toutes les bienséances; et de l'autre, qu'on pût le souffrir et le tolérer, ou ce qui est encore plus scandaleux, l'encourager et l'applaudir.

Voltaire eut de la gaîté sans doute, et ce fut un des caracteres de son esprit et de son talent; mais c'est aussi celui qu'il a le plus corrompu et déshonoré par l'abus qu'il en a fait. Elle est généralement de bon goût dans ses poésies légeres de son bon tems, quoique déjà quelquefois aux dépens de ce qu'il faut toujours respecter, la religion et les mœurs. Elle est la même dans la

plupart de ses lettres, dans ses premiers contes en prose, tels que *Memnon*, *Scarmentado*, *Babouc*, etc.; dans une partie de ses contes en vers et de ses satyres : mais elle est presque toujours de mauvais goût dans ses comédies, et va jusqu'à l'excès de l'impudence et à la plus révoltante grossiereté dans une partie de sa *Pucelle*, dans sa *Guerre de Geneve*, et dans le plus grand nombre de ses pamphlets impies et satyriques. Quand on se permet tout pour faire rire, on n'est pas même le meilleur des bouffons, car le meilleur est encore celui qui garde quelque mesure. Voltaire n'en gardait plus aucune à mesure qu'il avançait en âge, et la faute était double, puisqu'il perdait toute retenue dans un âge qui l'enseigne à ceux mêmes qui en avaient le moins. Rien n'est plus méprisable qu'un vieillard effronté : il avilit ce qui est fait pour le respect; mais les passions de Voltaire, au lieu de se modérer par le tems et la réflexion, s'aigrissaient dans la retraite et s'animaient par l'impunité. Ses amis en étaient quelquefois honteux et affligés, et ne pouvaient rien sur lui. Personne cependant n'avait mieux connu les bienséances sociales, qui étaient des lois dans le monde où il avait vécu, et dont l'observation importait à la considération personnelle. Il y avait appris le ton de la plus noble politesse, et s'en écarta peu dans la société : pourquoi l'oublia-t-il à ce point dans ses écrits? C'est qu'ici le respect des convenances tient à d'autres lois qui doivent être dans le cœur, aux lois morales qui doivent conduire la plume de l'écrivain comme les actions de l'homme; et l'exemple de Voltaire nous apprend qu'on n'affiche pas le mépris et la haine de la religion sans perdre aussi le frein de la morale : ce n'est pas pour garder celui-ci qu'on brise l'autre, et il n'est que trop naturel de s'af-

franchir à la fois de tous les deux. Ici se représente à nous cette connexion secrette, mais réelle, entre la religion et le talent, entre les mœurs et le goût, dont j'ai déjà parlé plus d'une fois, et qui ne saurait être trop recommandée. Lorsqu'on jettera les yeux sur ces innombrables libelles, où tout ce que les hommes regardent comme sacré est sans cesse foulé aux pieds, et qui ont ouvert comme une école de cynisme au milieu d'un peuple poli et dans un siecle éclairé; lorsqu'on avouera, en les lisant, que cet amas d'ordures et d'invectives, qui ne sont pas une débauche d'esprit passagere, mais le long débordement de trente ans de fureur et d'audace, a diffamé pour jamais, sous tous les rapports, la longue vieillesse d'un homme de génie, il faudra bien reconnaître aussi que cet avilissement sans exemple a été la suite et la punition d'une impiété effrénée, surtout si l'on se souvient qu'aucun des écrivains célebres qui ont respecté la religion, aucun des grands-hommes du dernier siecle ni même du nôtre, ne s'est jamais permis rien qui ressemblât de loin à des excès si continuels et si flétrissans.

Ces grosses plaisanteries de Voltaire, ces obscénités répandues partout dans ses ouvrages, attestent un profond dédain pour les mœurs. On voit que l'auteur se croit en droit de faire arme de tout; ce qui est le contraire de toute honnêteté. Il semble même avoir cru qu'il suffisait d'être licencieux pour être plaisant, et qu'en se passant de décence on peut se passer d'esprit. Cette erreur est d'un homme qui n'a plus de principes sur rien; car d'autres hommes de talent, dont la gaîté a été quelquefois trop libre, soit au théâtre, soit en poésie, se sont crus toujours obligés de broder avec plus ou moins d'art le voile qui doit couvrir la licence.

Voltaire, en l'étalant à front découvert, s'est souvent même dispensé d'embellir au moins les formes de sa nudité, et c'est une triste exception.

Il n'y a aussi qu'une espece de manie d'irreligion qui ait pu lui faire abjurer son goût naturel, au point de faire parler en ce genre toutes sortes de personnages comme il aurait parlé lui-même, et de donner son esprit à ceux qui étaient les moins faits pour l'avoir. C'est un Grégoire dans ses *Deux Tonneaux*, un ivrogne, soi-disant prêtre de Bacchus, qui dit à une jeune fille:

Et respecte *les dieux et les cabaretiers.*

Ce rapprochement burlesque est bien de Voltaire, mais à coup sûr il n'est pas de Grégoire. Cette même fille dit aussi fort lestement:

Et moi, qui suis *un peu précoce.*

Il n'y a rien qui n'y paraisse dans la piece; mais tout le monde devait le dire, excepté elle.

La même méprise, si habituelle dans Voltaire, forme un des travestissemens les plus mal-adroits de sa comédie héroïque, *la Princesse de Navarre*, par laquelle je finirai ces malheureuses excursions dans des genres qui paraissent lui avoir été si étrangers. On y trouve une Sanchette dont l'auteur a voulu et devait faire une jeune enfant très-naïve dans l'involontaire expression d'une premiere inclination naissante, et telle à peu près que cette Victorine, l'un des rôles que Sedaine a dessinés avec le plus de naturel et de finesse. Voltaire, au contraire, n'a fait de Sanchette qu'une petite dévergondée qui court pendant cinq actes après un jeune étranger arrivé de la veille, et ne montre qu'une prodigieuse impatience d'épouser. Elle débute par dire de cet étranger:

Avant-hier il vint, et je fus *transportée*

De son séduisant entretien.
Hier il m'a beaucoup flattée;
A présent il ne me dit rien.
Il court, ou je me trompe, après cette étrangere;
Moi, *je cours après lui;* tous mes pas sont perdus, etc.

Le rôle entier va en croissant sur le même ton: c'est à quatorze ans la Bélise de Moliere. Quelle inconcevable disparate de donner à une enfant ingénue, mais innocente, l'amour d'une vieille folle! L'étrangere dont elle parle ici, est l'héritiere de Navarre, et l'étranger est un duc de Foix amoureux d'elle, qui d'abord a voulu l'enlever, et qui est venu, sous le nom d'Alamir, dans le même château où la princesse s'est retirée pour être à l'abri de ses poursuites. Il trompe très-gratuitement cette pauvre Sanchette, dont un prince tel que lui, qui d'ailleurs se conduit en héros dans toute la piece, devait respecter l'extrême jeunesse et la simplicité. Il lui fait accroire qu'il l'épousera, et que toutes les fètes qu'il donne à Constance (c'est le nom de la princesse), sont en effet pour Sanchette; moyen très-mal imaginé pour amener des fêtes qu'il fallait motiver tout autrement, moyen aussi peu vraisemblable que délicat, puisque dans toutes ces fêtes on ne célebre que Constance. Il serait de plus impossible qu'on en donnât de semblables à Sanchette, et que son pere, tout imbécille qu'il est, le souffrît. Ce pere, qui s'appelle Morillo, nom du bouffon de nos anciennes pieces à spectacle, parle en effet le même langage, quoiqu'il soit baron et seigneur du château: tout le monde se moque de lui chez lui. Ce n'est point là le caractere des seigneurs espagnols, et l'étourderie de Sanchette ne ressemble pas davantage à la tendresse noble et fiere des femmes d'Espagne, surtout dans le rang où Sanchette a été élevée. C'est pourtant de ces

deux caricatures que l'auteur a prétendu tirer tout le comique de son drame héroïque, car la piece est de ce genre froid et faux que lui-même a condamné dans *Don Sanche d'Aragon*, quoique cette piece soit peut-être la moins mauvaise de celles qu'on a voulu composer de ce mélange du noble et du plaisant, qui ne fera jamais un bon ensemble. L'auteur a beau dire dans son prologue :

Souffrez le plaisant même, il faut de tout aux fêtes,
Et toujours les héros ne sont pas sérieux.

Oui, mais ne mettez pas ensemble le sérieux de l'héroïsme et le plaisant de la comédie, encore moins la bouffonnerie. N'alliez pas la tragédie à la farce dans un même cadre : cet alliage sera toujours désagréable. Mettez *de tout* dans vos *fêtes ;* mais que chaque chose soit à sa place dans une fête comme ailleurs : et lorsqu'on s'est corrigé de ce mauvais amalgame dès le dernier siecle, ne le faites pas reparaître dans le nôtre.

L'intrigue est tout ce qu'il y a de plus rebattu au théâtre et dans les romans : un héros que l'on hait sans le connaître, et qui se fait aimer sous un autre nom que le sien. Constance déteste le duc de Foix, parce qu'il a tenté de l'enlever, ce qui n'est pourtant pas le plus impardonnable des outrages; et le duc de Foix s'en fait aimer en quelques heures sous le nom d'un simple gentilhomme, ce qui n'est pas trop fier pour une princesse espagnole. Tout finit par une reconnaissance et un mariage, et la princesse se charge de l'*établissement* de Sanchette, qui, toujours contente pourvu qu'on la marie, dès ce moment ne se soucie non plus d'Alamir, que si elle ne l'avait jamais vu; ce qui est encore très-peu naturel en soi-même, et mortellement froid au théâtre.

Le seul morceau où l'on retrouve Voltaire dans tous ces spectacles de Versailles, c'est le prologue que prononçait le Soleil du haut de son char à l'ouverture de la fête, et qui commence par ce vers :

L'inventeur des beaux-arts, le dieu de la lumiere, etc.

Le poëte se souvint ici qu'il faisait parler Apollon, et n'ayant que des vers à faire, il les fit tels que le dieu lui-même aurait pu les avouer : c'est l'esprit, la grâce, l'imagination, le coloris de Voltaire. Ce prologue, d'environ quatre-vingts vers, parmi lesquels il y en a très-peu de faibles, est assez connu pour qu'il suffise de le rappeler : je n'en citerai que le dernier trait qui fut alors répété partout, et qui était extrêmement ingénieux :

Je vais, ainsi que votre roi,
Recommencer mon cours pour le bonheur du Monde.

SECTION IV.

De l'Opéra italien comparé au nôtre, et des changemens que la nouvelle musique peut introduire à l'Opéra français.

La théorie des spectacles, dans leurs rapports avec les mœurs publiques et les circonstances locales, est beaucoup plus étendue qu'on ne l'imagine, et n'est pas à beaucoup près renfermée toute entiere dans les regles de la poétique. On a déjà pu apercevoir cette vérité dans ce qui a été dit en son lieu des théâtres anciens : je m'écarterais trop si je voulais la développer et l'approfondir. Mais selon la méthode que j'ai suivie, d'indiquer du moins à la réflexion ce qui n'est pas de l'objet immédiat de cet ouvrage, j'inviterai ceux qui veulent former leur jugement, à ne pas considérer uniquement le génie

des auteurs dans les productions théâtrales de chaque peuple, et à ne pas croire que l'incontestable supériorité de notre théâtre, dans tous les genres, appartienne seulement au talent dramatique, ni même qu'elle prouve dans les auteurs étrangers une infériorité d'esprit égale à celle des ouvrages. Ils n'ont pas eu les mêmes secours dans l'esprit public de leurs contemporains, et le leur a été nécessairement subordonné jusqu'à un certain point à ceux pour qui d'abord il fallait travailler, et dont le goût et le jugement étaient gouvernés par des opinions et des habitudes générales qui n'ont point encore changé, ou qui n'ont été que fort peu modifiées, même depuis que les principes de l'art ont été mieux connus à mesure qu'il a été plus cultivé. Quoique les Anglais, du tems de Charles II, fussent déjà loin de la grossiereté et du pédantisme qui régnaient au siecle de Shakespeare, quoique ceux d'aujourd'hui en soient encore bien plus éloignés, il n'en est pas moins demeuré le premier des poëtes dramatiques pour les Anglais en général, si l'on excepte un petit nombre de juges impartiaux, qui, s'élevant au-dessus des préjugés de l'amour propre national, conviennent que les pieces de Shakespeare ne peuvent raisonnablement soutenir le parallele avec les chefs-d'œuvre des tragiques français. Mais pourquoi cette obstination du grand nombre contre une préférence qui n'est pas seulement reconnue en France, mais qui l'est de fait dans toute l'Europe? C'est qu'à Londres les spectacles sont essentiellement populaires, et que partout le goût du peuple est grossier (1). Ce goût de-

(1) S'il faut excepter le peuple d'Athenes, et à quelques égards celui de Rome quand les lettres grecques y furent connues, on a vu ailleurs les raisons qui séparent ces deux peuples de tous les autres.

vient dominant, et entraîne plus ou moins les classes même supérieures, quand le peuple est riche, et même est une puissance politique comme il l'est en Angleterre, le seul grand Etat de l'Europe moderne où il a pu l'être, par des raisons que tous les bons publicistes ont mises à la portée de tout homme instruit. Il ne faut donc pas s'étonner si l'on vit Pope lui-même, formé à l'école des Anciens, et plein de goût dans ses écrits, s'aveugler dans sa critique, au point de transformer en beautés les plus grands défauts de Shakespeare; et dernierement encore une Anglaise de beaucoup d'esprit, madame de Montaigu, a essayé de nous faire goûter ce qu'il y a de plus vicieux dans le poëte des Anglais. Ce titre sera toujours celui de Shakespeare, parce qu'au théâtre de Londres il est éminemment le poëte du peuple, dont il sut saisir et flatter tous les goûts, d'autant plus aisément que c'étaient les siens propres, quoique d'ailleurs son génie naturel, qui n'était pas vulgaire, l'élevât quelquefois au niveau des plus grands esprits. Dénué d'éducation, et sans autres études que quelques lectures mal digérées, il s'égarait de bonne foi. Mais on peut croire qu'il n'en était pas de même de Lope de Vega, qui osa faire sa profession de foi et la satyre de ses admirateurs dans des vers très-curieux, traduits par Voltaire dans ses commentaires sur Corneille, et dont je ne citerai que celui-ci, qui dit tout et qui est littéral :

J'écris en insensé; mais j'écris pour des fous.

On a traduit en Espagne comme partout ailleurs, et l'on a même représenté à Madrid plusieurs de nos meilleures pieces, entr'autres *Zaïre* (1); ce qui ne paraît pas avoir influé sur

(1) Notez qu'elle fut donnée comme piece originale, et

le systême dramatique des Espagnols. On aime toujours les *autos sacramentales* dans ce pays où la dévotion, faisant partie des mœurs générales, n'est pas toujours éclairée, et se ressent de l'ignorance populaire, quoique la nation soit une des plus spirituelles de l'Europe. On s'y plaît aux objets de la religion, qui sont familiers et chers, sans examiner s'ils ne sont pas, sur la scene, plutôt profanés qu'édifians. Dans la comédie, on aime toujours les intrigues de Caldéron, de Roxas, de Moretto, et d'autres auteurs du même genre, et on les aimera tant qu'elles auront un rapport général avec les mœurs, même aux dépens de la vraisemblance des faits. Ces intrigues roulent presque toujours sur tous les moyens imaginables que l'amour peut inventer pour tromper la surveillance, et rien ne s'accorde mieux avec les idées habituelles d'un peuple qui réunit au même degré la galanterie et la jalousie. S'il paraît ne songer nullement à cette peinture des caracteres et des ridicules de la société, qui nous charme dans Moliere et dans ceux qui ont suivi la même route, c'est que depuis des siecles la société n'a pas cessé d'être ce qu'elle était, à peu près uniforme au dehors, grave, réservée, et même assez silencieuse, et au dedans toute entiere occupée d'une seule affaire, la galanterie. Si la pompe de la représentation et des paroles lui plaît toujours dans la tragédie, même contre la nature et le bon sens, c'est que l'Espagnol est fastueux par caractere, surtout depuis que les mines du Pérou l'ont rendu possesseur de l'or du Nouveau-

---

que l'auteur se garda bien de dire qu'il traduisait Voltaire. La piece s'appelait *Arlaïa*, et fut jouée il y a environ trente-cinq ans. J'étais alors à Ferney, et j'ai eu sous les yeux la piece et la lettre de l'auteur espagnol à Voltaire.

Monde, quoique sans le rendre plus riche au milieu de l'industrie du nôtre. De plus, il y a chez lui un fonds de grandeur qui se ressent de son ancien esprit de chevalerie, et qui, bon et louable en lui-même, n'est pas exempt d'exagération. La fierté castillane, compagne de la générosité, est passée en proverbe, et en Espagne le pauvre même est fier sans être ridicule.

Toutes ces causes réunies où viennent se rattacher toutes les habitudes qui en sont la suite, ont dû puissamment influer sur les compositions dramatiques, et en arrêter le progrès en Espagne et en Angleterre, précisément au point où l'art se trouvait d'accord avec le caractere national; et il est tout simple que l'un soit resté jusqu'ici à peu près au niveau de l'autre. S'il n'en a pas été de même en France, si elle est parvenue jusqu'à servir de modele après avoir été long-tems très-médiocre imitatrice, à qui en a-t-elle obligation? Aux Anciens d'abord, comme nous l'avons vu dans les différens articles où il a été question des études de Port-Royal et de nos deux premiers classiques, Racine et Despréaux. Mais ce n'est pas moi qui oublierai ou dissimulerai une autre cause peut-être encore plus puissante: c'est surtout devant l'ingratitude que j'aime à invoquer la reconnaissance, et c'est devant le mensonge dominant qu'il faut faire parler plus haut la vérité. C'est l'esprit social perfectionné sous un regne créateur, c'est la législation des bienséances de tout genre, qui, s'étendant de la cour de Louis XIV à toutes les classes de citoyens bien élevés, et passant de la société dans les écrits par une marche naturelle et infaillible, a le plus contribué à la perfection de tous les arts, devenus les jouissances des hommes instruits, et aucun de ces arts n'en a profité plus que l'art dramatique. L'espece de liberté dont

jouirent alors les femmes, et qu'elles n'avaient pas en d'autres pays, cette liberté sociale qui faisait un devoir de la décence, parce que l'une et l'autre tenaient au même principe, à la noblesse des sentimens et à la politesse des manieres, lien réciproque des deux sexes quand ils sont rapprochés, donna une teinte particuliere et nouvelle au langage, aux mœurs et aux ouvrages. Il ne fut plus question de l'art de tromper, qui est un besoin de la servitude : il fut question de l'art de plaire, qui est un besoin de l'amour propre, et dès-lors le bon goût devint une chose importante. S'y conformer en tout fut un mérite : le blesser fut un ridicule, un tort, et même un danger : de là, pour un homme qui savait observer comme Moliere, la comédie de caractere et de mœurs; et l'excellent esprit de Louis XIV l'y encourageait au point de lui dénoncer lui-même tous les genres de travers qui contrastaient encore autour de lui avec ces nobles bienséances dont il était le modele, et qui devinrent bientôt le ton général de sa cour : de là, dans les tragédies de Racine, dans les opéras de Quinault, dans les poésies de Boileau, en un mot, dans tous les genres de composition, ce tact des convenances que tout le monde étudiait avec plus ou moins de succès, mais dont les arbitres, dans les deux sexes, étaient à Versailles, où l'homme le plus à la mode, Vardes, disait si ingénieusement à son retour d'un long exil : *Sire, quand on est loin de votre majesté, on n'est pas seulement malheureux, on devient encore ridicule.*

Enfin, nous eûmes peu à peu ce que n'avaient point eu les Anciens : nous fûmes le seul peuple de l'Europe qui eut des spectacles de tous les jours, et ce plaisir habituel, né de ce même esprit de société qui tend toujours à la réunion

des deux sexes, en joignant à leur attrait mutuel le charme des arts qui l'augmente, dut mettre le sceau à cette perfection du théâtre, en nous rendant plus difficiles et plus éclairés sur des jouissances continuelles. D'ailleurs, elles ne furent long-tems à la portée que de leurs juges naturels, les classes de la société qui ont le plus de moyens d'éducation et d'instruction. C'était un préservatif très-précieux contre la corruption du théâtre, et nous verrons bientôt jusqu'où elle a été et devait aller quand le gouvernement commit la faute capitale de permettre pour le peuple ce qu'on a nommé *les petits spectacles ;* ce qui ne fut que le premier poison dont la multitude fut abreuvée, et ce qui prépara la grande contagion révolutionnaire, qui pendant dix ans a presque tout infecté. C'est au moment où cette peste commence enfin à s'affaiblir, qu'il est permis d'en indiquer au moins l'origine et les symptômes. Un des moindres maux qu'elle ait produits, a été la dégradation de la scene française; et comme la révolution l'a fait encore descendre dans ces derniers tems jusqu'à un excès de ridicule, d'impudence et d'horreur, inconnu jusqu'ici à tous les peuples, et dont heureusement elle paraît prête à se relever (1), tout ce qui concerne cette époque dont nous sortons, rentre dans le tableau de la *littérature révolutionnaire*, qui doit nous fournir un article à part à la fin de cet ouvrage. Il convient de séparer entierement ce morceau de tout ce qui compose d'ailleurs l'histoire des lettres et des arts de l'esprit, puisque cette époque inouie ne sera jamais citée dans les annales du Monde, que comme une affreuse et nouvelle épidémie tombée

(1) Ceci a été écrit depuis *le* 18 *brumaire.*

sur l'espece humaine en France, et au dix-huitieme siecle.

En appliquant ici cet examen des rapports généraux du théâtre avec les mœurs des nations, examen qu'on peut appeler, ce me semble, la philosophie de la critique, et qui sert d'ailleurs à ménager des repos et des intervalles dans les analyses particulieres, on comprendra les raisons de la différence qui jusqu'ici a toujours été à peu près la même entre l'Opéra italien et le nôtre, et qui me ramene au sujet dont nous nous occupons. On peut dire que les progrès du mélodrame ont été partagés entre les Italiens et nous, selon la nature de chacun des deux peuples : ils ont perfectionné la musique, et nous le drame. N'ayant point proprement de théâtre tragique, ils doivent avoir peu d'idées du plaisir que peuvent donner pendant deux ou trois heures les émotions purement dramatiques, prolongées par une illusion continue, et qui nous ont été si familieres et si cheres, à remonter même avant Corneille, c'est-à-dire, dans l'espace de plus de cent cinquante ans. La bonne tragédie, chez les Modernes, est originaire de la France, et nous en avions le goût avant même qu'il fût éclairé, comme on le voit par les succès de Tristan et de Mairet. Il n'était encore qu'un instinct lorsqu'on jouissait avec transport de la *Sophonisbe* de l'un, et de la *Mariamne* de l'autre. A dater du *Cid*, ce goût devint une passion toujours plus vive et en même tems plus raffinée. Chez les Italiens, c'est la musique qui est indigene : c'est un fruit du terroir, et ils ont tout prodigué pour en faire prospérer la culture. Ils semblent naturellement musiciens, quand on voit avec quel enthousiasme ils entendent la musique; et comme ils ont appris dès long-tems à la connaître et à la goûter, il en résulte deux effets naturels : le

goût exercé devient sévere, et ils ne souffrent guere la musique médiocre ; un sentiment vif s'épuise bientôt, et il leur faut chaque année de la musique nouvelle. C'est peut-être aussi par la même raison qu'ils se soucient peu d'écouter de la musique pendant toute une soirée : il n'y a point d'émotion de trois heures, à moins qu'elle ne soit toute de l'ame, et l'oreille est au moins pour la moitié dans le plaisir que fait la musique à ceux qui l'aiment passionnément. L'oreille des Italiens est très-sensible, et c'est pour cela même qu'elle ne s'arrête guere qu'à quelques morceaux supérieurs, dans le cours d'un spectacle beaucoup plus long que le nôtre : ces morceaux les jettent dans une espece d'ivresse, et leurs sens ont besoin de se reposer.

Vous reconnaissez les influences du climat et les habitudes qu'il nécessite, dans la maniere dont les Italiens assistent à leur Opéra. On se visite, on fait la conversation, on joue dans les loges, on y collationne, on sort, et on rentre comme si l'on était chez soi. Sédentaires presque toute la journée, le soir est pour les Italiens l'heure de l'action et du mouvement, et les distractions sont un besoin dans un spectacle de cinq à six heures. L'attention ne revient qu'avec l'attente du plaisir quand il s'agit d'entendre l'*aria*, et le *virtuose*, et la cantatrice. Est-il étonnant que, d'après ces dispositions universelles, on n'ait eu qu'un mauvais Opéra avec de belle musique? Cela doit arriver quand on est passionné pour l'une, et qu'on se soucie peu de l'autre. Voltaire a dit que la musique, chez les Italiens, avait tué la tragédie, et il a dit vrai : ce n'est pourtant pas faute de talens poétiques que l'Opéra italien est resté si imparfait : un peuple qui peut se glorifier d'un Métastase, ne saurait dire que s'il s'attache exclusivement à la

musique, c'est que les paroles sont mauvaises. Il ne peut s'en prendre qu'à lui de l'irrégularité des poëmes, devenue presque loi par l'obligation de multiplier les intrigues pour placer les chanteurs. Mais malgré tous les vices de l'ensemble, un peuple spirituel et instruit ne pouvait pas méconnaître le génie du poëte dans l'intérêt des situations et dans la beauté du dialogue et du style, qui ont fait la réputation de Métastase. Cependant c'est à la cour de Vienne, et non pas dans sa patrie, que ce célebre écrivain a trouvé des récompenses et des honneurs, et en Italie un bon compositeur gagne plus à lui seul que vingt auteurs de paroles, et un chanteur habile plus que tous les musiciens et tous les poëtes. On sait de plus (et l'exemple est de tous les jours) qu'il n'y a ni scene ni situation qu'on ne sacrifie sans le moindre scrupule, pour faire place à un air demandé ou bien à un *virtuose* à la mode. C'est ainsi qu'on ne manque jamais de bons musiciens ni de bons chanteurs; mais si par hasard on a un poëte, c'est la nature qui l'appelle d'autorité, et ce sont les étrangers qui lui donnent sa place.

Honos alit artes (1). Autant les arts qui sont proprement de l'esprit, ont été peu prisés en Italie, autant ils ont été honorés en France; et ce qui était un objet d'indifférence chez les uns, était chez les autres un des premiers intérêts de la société. Le Français, plus actif en raison d'un climat moins chaud, plus affectionné aux jouissances et surtout aux prétentions de l'esprit, en raison d'une vanité démesurée qui de tout tems a été son attribut, le Français est capable de tout quitter, de tout souffrir pour le seul plaisir d'avoir vu la nouveauté quelconque, et pour

(1) La gloire est l'aliment des arts.

user de son droit de juge. C'est ce qu'on voyait tous les jours dans le tems de la littérature, car on peut appeller ainsi le tems où elle était une puissance sociale, comme on appellera le tems de l'ignorance celui où elle a été pendant dix ans une puissance universelle. Cette excessive avidité des choses d'esprit devait donc donner une singuliere importance à la classe des auteurs, pour peu qu'ils ne fussent pas absolument dépourvus de toute faculté. L'ambition de faire courir et parler tout Paris devait alors devenir plus commune; et si elle ne pouvait jamais faire qu'un petit nombre d'adeptes, elle devait produire une foule d'aspirans. Les amateurs, les prôneurs (1), les protecteurs en titre, dûrent aussi avoir leur part à cette existence d'opinion, aussi frêle, il est vrai, et aussi passagere que l'opinion même, mais qui ne laissait pas de nuire, puisqu'elle n'était qu'un abus de l'amour général pour les arts, comme l'envie est l'abus de l'émulation; et en retraçant les avantages, je ne dois pas omettre les inconvéniens. Mais enfin, de toutes ces controverses agitées sans cesse et en tout sens dans les cercles et les soupers, de l'intérêt général et même de l'esprit de parti qu'on portait dans ces questions, devaient résulter en total quelques progrès dans ces arts dont on avait fait une si grande affaire, celle de l'amour-propre et du plaisir: ce dernier était pour le spectacle ou le cabinet, l'autre pour le monde. Ainsi depuis Corneille et Racine jusqu'à Voltaire et Crébillon, et depuis la querelle sur Ho-

(1) Ce n'est pas ici le lieu de peindre en détail cette espece d'existence qui n'a jamais pu en être une que dans un monde tel que celui de Paris, depuis ceux qui se faisaient les caudataires d'un *philosophe* pour avoir un nom, jusqu'à ceux qui se faisaient *prôneurs* en titre l'office d'un acteur ou d'une actrice pour avoir à dîner;

mere et les Anciens, jusqu'à celle des *drames* modernes, tout a été parti et cabale en son tems; et les arts et les artistes ont eu en France leurs factions, leurs combats, leurs champions en concurrence, et avec d'autant plus de fracas, qu'on savait, dans les derniers tems, que si le champ de bataille était à Paris, l'Europe entiere était spectatrice. Combien de fois une tragédie de Voltaire, un opéra de Rameau, ont-ils partagé la capitale et divisé les sociétés! Combien de fois un début a-t-il mis la discorde au parterre et dans les loges! Que la raison ait le droit de rire un peu de ce grand bruit pour peu de chose, et de tant d'animosité pour des amusemens, il n'en est pas moins certain que l'art en a profité, et que notre Opéra (pour en revenir à notre objet) allait toujours se perfectionnant dans toutes ses parties, tandis que celui d'Italie n'a pas suivi à beaucoup près les progrès de sa musique. Les nôtres, au contraire, bien marqués dans tout le reste, dans la danse, dans les décorations, dans le costume, ont été lents et pénibles dans la musique seule, dont l'Italie nous donna les premieres leçons quand le spectacle de l'Opéra s'établit en France sous les auspices de Mazarin.

Quoique (1) la science et l'art aient prodigieusement avancé depuis Lully, il ne faut pas croir que ce fut un homme sans génie : il en avai beaucoup pour le tems où il vivait, et les meilleurs juges du nôtre, en cette partie, ont reconn son mérite et les services qu'il avait rendus à l musique, soit dans la composition, soit dan l'exécution. De moitié avec Quinault, il fut l

(1) Un morceau *sur la musique théâtrale*, imprim dans le quatrieme volume des OEuvres de l'auteur (177 est fondu en substance dans cet article.

fondateur de notre spectacle lyrique; et si nous n'avons suivi que fort tard les pas que fit ensuite la musique dans le pays d'où Lully nous l'avait apportée, s'il fut encore notre seul modele jusqu'à Rameau, et soutint même assez long-tems la concurrence avec lui, l'on peut assigner les causes de ce retard, d'ailleurs remarquable en lui-même chez un peuple qui fort peu inventeur, il faut l'avouer, est du moins assez prompt et souvent fort heureux dans l'imitation, au point de surpasser quelquefois ceux qui l'ont devancé.

Le chant des scenes de Lully était une espece de déclamation notée, comme doit l'être naturellement ce qu'on appelle récitatif. Le sien était en général bien adapté à notre prosodie française et à notre tour de phrase, si l'on en excepte nos *e* muets qu'il ne sut pas éluder, ni lui ni personne jusqu'à ces derniers tems, où ce procédé de l'art est devenu familier à nos bons compositeurs. À cela près, cette entente de notre idiome et de notre accent était certainement une preuve de goût dans un étranger. Il relevait le récit de ses scenes par quelques airs assez agréables dans leur simplicité, qui les rendait faciles à retenir et propres à devenir vaudevilles; ce qui était encore quelque chose pour les Français. La fortune de ces opéras, qui nous étonne aujourd'hui, ne fut réellement que ce qu'elle devait être dans un tems où l'on ne connaissait nulle part rien de meilleur. C'étaient en quelque sorte des fêtes triomphales que l'usage des prologues semblait dédier à la gloire de Louis XIV, long-tems le premier intérêt et le premier sentiment des Français, et qui sera toujours national. Ces opéras dûrent même se soutenir après lui par l'habitude et la tradition, l'oreille étant de tous les sens le plus docile à l'accoutumance

et le plus rebelle à la nouveauté. Le pouvoir des souvenirs agissait sous tous les rapports, et les vieillards se plaisaient aux airs que Beaumavielle leur avait appris dans leur jeunesse, et que Thévenard enseignait à leurs enfans. Ce n'est pas que l'on n'eût déjà commencé à sentir quelque ennui à ce spectacle, tout pompeux qu'il était; mais on ne l'avouait guere, et Labruyere, qui osa le dénoncer comme ennuyeux, produisit presque le même scandale que de nos jours J.-J. Rousseau, quand il imprima que nous n'avions point de musique (ce qui était alors à peu près vrai), et que nous ne pouvions pas en avoir, ce qui n'était que ridicule; mais il était de la destinée de Rousseau, ou d'exagérer le vrai, ou de mettre le faux à côté. Au reste, ce paradoxe était de fort peu de conséquence, et c'est peut-être pour cela même qu'il devait d'abord exciter le soulevement et même la persécution dans celui de tous les pays où l'on se passionnait le plus pour les petites choses, à mesure qu'on devenait plus indifférent pour les grandes. On sait, il est vrai, que le fanatisme de l'opinion, même en matiere légere, n'est étranger à aucun des peuples assez heureux pour que les plaisirs publics soient leur plus grande affaire; mais il y a des degrés dans tout, et comme dans ce fanatisme il entre beaucoup de vanité, il peut passer pour une maladie endémique dans une nation qui, dès le tems d'Ammien Marcellin, passait pour *démesurément vaine*.

Il fallait une nouvelle musique pour que l'on en vînt à examiner celle qu'on avait ou qu'on croyait avoir, et pour se demander enfin quelle était la raison de cet ennui qui régnait de plus en plus à l'Opéra, surtout pour ceux qui avaient passé l'âge d'y aller chercher autre chose qu'un spectacle. La musique des *bouffons* qui vinrent

à Paris en 1751, fit connaître à l'oreille un plaisir tout nouveau : cette richesse, cette variété d'expression, étaient bien le contraste des effets ordinaires du grand opéra; mais ce n'en était pas encore la condamnation formelle. La disparité des genres fournissait une défense ou une excuse aux derniers partisans de la musique française, qu'assurément on ne pouvait pas appeler *les derniers des Romains*. Cependant cette facilité des Italiens à exprimer tout en chant dans le familier et le gracieux, sans retomber sans cesse dans les mêmes formes de phrase et sans faire toujours le même bruit, pouvait déjà faire naître l'idée d'une composition semblable dans le noble et le pathétique, proportion gardée de la différence des genres; car pourquoi la musique, art si fécond et si puissant, ne pourrait-elle pas varier ses moyens dans un genre comme dans un autre ? C'est précisément ce qu'elle faisait à cette même époque, et dans l'Italie, et dans les contrées de l'Europe où l'opéra italien était adopté; mais c'est aussi ce qu'on ignorait communément en France, ou ce qu'on négligeait, ou ce qu'on repoussait. Il n'était plus guere possible de se dissimuler que le chant de nos opéras, sans être dénué de nombre ni même d'intention juste, n'en était pas moins, au bout d'un quart d'heure, d'une fastidieuse monotonie, par la repétition continuelle d'un petit nombre de phrases, tellement uniformes dans leurs constructions et leurs désinences, que l'oreille les devinait avant de les entendre, et que, les airs de danse exceptés, presque tout le reste semblait dire à l'oreille à peu près la même chose. A l'uniformité de dessein se joignait celle des ornemens, dont les ports de voix et surtout l'éternelle cadence faisaient tous les frais; et la pauvreté des accompagnemens était d'au-

tant plus étrange, que les instrumens étant en plus grand nombre, ne faisaient guere qu'un plus grand bruit jusqu'à Rameau, qui fut réformateur en cette partie, comme dans celle des chœurs et des ballets. Il créa véritablement l'orchestre français, y mit de l'accord et de la précision, et l'accoutuma, quoiqu'avec beaucoup de peine et de tems, à exécuter des parties bien plus savantes et plus variées que tout ce que l'on connaissait en France jusque-là, et avec un ensemble et une fidélité qu'on n'avait pas encore su atteindre dans ce qu'il y avait de plus simple et de plus aisé.

Le génie de ce savant harmoniste soutenait donc l'ancien édifice avec quelques embellissemens nouveaux, d'abord au milieu des contradictions (1), bientôt après au milieu des applaudissemens. Ses chœurs sont encore admirés, et ses airs de danse sont connus partout. Il eut aussi plus d'expression que Lully dans le dialogue des scenes et dans le récitatif obligé des monologues,

(1) Le poëte Rousseau ne voyait dans Rameau qu'un *distillateur d'accords baroques*, et renvoyait aux *Iroques ses opéras bourrus*; ce qui prouve qu'en ce genre il jugeait la musique comme il faisait les paroles ; mais d'ailleurs, il n'était ici que l'écho des nombreux détracteurs de Rameau. On se souvient encore de cette épigramme, qui était apparemment de quelque mauvais violon de l'Opéra :

Si le difficile est le beau,
C'est un grand-homme que Rameau.
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Le petit homme que Rameau !

Ainsi on lui reprochait ce qui lui faisait le plus d'honneur, son harmonie, qui n'était *difficile* que pour l'ignorance; et l'on ne disait encore rien de la faiblesse de son chant, aujourd'hui universellement avouée depuis que l'art a été mieux connu. Combien d'exemples nous apprennent inutilement à nous défier des jugemens du jour et à attendre ceux du tems !

comme on le voit particulierement dans *Castor* et *Dardanus*. Mais son chant, quoiqu'un peu plus varié que celui de Lully, ne sortait pas encore généralement du même cercle de moyens et d'effets, dont nous ne pouvions sortir que par la marche de la scene italienne, par l'*aria*, où le poëte, employant les mesures lyriques, ouvre au compositeur le champ de l'éloquence musicale. Pour arriver jusque-là, il fallait que l'exemple, plus fort que la leçon, nous vînt encore d'Italie, et assujettît à la fois le poëte et le musicien. Mais la réforme devait passer par un autre théâtre, avant de franchir les barrières où se retranchait le grand opéra avec sa dignité et son ennui. Ce ne fut pas cette fois la tragédie qui fut perfectionnée la premiere, comme dans le siecle dernier, où Moliere ne vint qu'après Corneille. La musique théâtrale fit parmi nous ses premiers essais à la Foire, et s'établit à l'opéra comique avant d'animer la tragédie chantée.

Ce théâtre forain, qui datait à peu près du tems de la régence, avait repris une grande faveur sous la direction de Monnet, qui, vers 1750, se fit aider, comme son ancien prédécesseur Francisque, par quelques hommes d'esprit qui s'amusaient à faire jouer de petites pieces entremêlées d'airs vaudevilles et de couplets parodiés. Dauvergne, dans *les Troqueurs*, hasarda le premier et faible essai d'une musique nouvelle dans le goût des intermedes italiens qu'on venait d'entendre à Paris, et dans le même moment où Favart en parodiait les airs au théâtre italien dans *Raton et Rosette*, et où Beaurans y transportait par le même moyen *la Serva Padrona* de Pergoleze (*la Servante Maîtresse*), avec un succès prodigieux. *Les Troqueurs* en eurent aussi, mais ne se sont pas soutenus comme *le Peintre amoureux* de Duni et d'autres pieces

du même auteur, qui lui ont fait une juste réputation. *Le Savetier* et *le Maréchal* commençaient vers le même tems celle de Philidor, l'un des premiers et des plus heureux imitateurs de la musique italienne, dont il fut même assez souvent le plagiaire, comme bien d'autres qui ne s'en vanterent pas plus que lui, depuis que le charme de cette musique eut engagé les gens de l'art à la chercher dans ses sources. Les succès de Philidor l'enhardirent à tenter le premier, ce me semble, un grand opéra qui se rapprochait un peu de la maniere des Italiens, et les beautés nouvelles pour nous, qu'il répandit sur le mauvais drame d'*Ernelinde*, lui ont fait beaucoup d'honneur. Le chœur, *Jurons sur ces glaives sanglans*, pouvait être comparé aux meilleurs de Rameau, et l'air, *Né dans un camp parmi les armes*, est, je crois, le premier des airs dramatiques, des airs de caractere et d'expression tragique qu'on ait chanté sur le théâtre de l'Opéra avant Gluck.

Cependant la vogue qu'obtenait de plus en plus l'opéra comique, où l'on courait en foule, le tira bientôt de la Foire et des Boulevards, et on le réunit au spectacle appelé assez improprement *Comédie italienne*, où l'on ne jouait plus guere que des pieces françaises, et qui tombait de jour en jour avec ses ballets, ses parodies, les froides comédies de Marivaux et de Voisenon, et malgré tout le talent de son Arlequin, talent qui n'est pas de nature à soutenir seul un spectacle à Paris, et ne suffit que pour la petite piece. L'opéra comique, en changeant de scene, étendit beaucoup sa sphere, et varia ses productions sous les auspices de Favart, de Sedaine et de Monsigni. Le naturel heureux et original de ce célebre musicien est encore aujourd'hui très-goûté dans toute l'Italie, où ses pieces sont sou-

vent représentées. Ce genre de mélodrame acquit encore plus de lustre par les productions nombreuses et brillantes d'un artiste dont le génie fécond, formé de bonne heure à la grande école des Italiens, parut supérieur dès son coup d'essai (1), et fait pour prendre tous les tons, hors celui de la tragédie, le seul qu'il n'ait pas heureusement essayé, tant il est vrai que dans les artistes, même dans ceux du premier rang, le talent a son caractere et ses bornes, et qu'il est donné à très-peu d'hommes de réunir éminemment la grâce et la force. *Le Tableau parlant*, l'un des premiers ouvrages de M. Grétry, est, je crois, ce que nous avons de plus voisin de Pergoleze, non pas tout-à-fait pour la richesse, mais pour l'esprit et les grâces du chant. C'est le véritable pendant de ce chef-d'œuvre fameux, *la Serva Padrona*, et peut-être encore celui de notre Pergoleze français, qui compte tant d'autres ouvrages d'un mérite supérieur. C'est pour lui qu'un académicien distingué en d'autres genres fit *Lucile*, *Silvain*, *l'Ami de la Maison*, *Zémire et Azor*, pieces qui honorent également le poëte et le musicien, et dont le ton et l'intérêt étaient assez ennoblis et assez soutenus pour prouver enfin, malgré Rousseau, que notre langue n'était pas si peu musicale qu'elle ne pût produire de beaux effets dans les mains d'un homme habile. Cette musique, qui savait émouvoir l'ame et plaire à l'oreille, aurait suffi pour résoudre le problême s'il pouvait ici s'en offrir un ; mais il est par soi-même assez évident qu'une langue qui n'est point trop chargée de consonnes, une langue dont la prosodie n'est que faible et non pas dure, dont les élémens, quelquefois un peu sourds, ne sont jamais baroques,

(1) *Le Huron.*

peut fort bien être relevée par tous les agrémens de la mélodie, comme par ceux de la poésie, et s'embellir également du charme de ces deux arts. Ce n'est point cette langue qui avait manqué au génie musical; c'est le génie qui lui avait manqué à elle-même. Ces *e* muets dont on se plaignait tant, et où Voltaire ne voyait que des *eu*, *eu*, parce qu'on n'en avait guere fait autre chose, ne sont qu'un léger inconvénient que l'on fait disparaître en ne portant qu'une note sur la syllabe finale (1), et en évitant de terminer les phrases en rimes féminines, comme l'expérience l'a fait voir. Aussi, après avoir beaucoup crié contre la nouvelle musique, on a fini par n'en vouloir plus d'autre. C'est un hommage que, dans tous les genres, le tems fait rendre à la vérité et au génie.

Mais il s'agissait d'introduire cette musique au grand Opéra, et ce fut encore un étranger à qui la France eut cette obligation. Gluck avait senti en homme de génie, que si la musique manquait trop souvent d'expression dans l'opéra français, celle qu'elle avait dans l'opéra italien était toute entiere dans quelques airs, et indé-

---

(1) L'auteur du *Devin du Village* avait suivi ce procédé dans tous ses airs; mais pour citer des morceaux bien plus forts de musique, voyez cet air charmant du *Tableau parlant* :

Je suis jeune, je suis fille, etc.

où sur six petits vers, il y en a quatre de féminins, sans qu'on s'en aperçoive jamais. Voyez cet admirable morceau de Roland :

O nuit! favorisez, etc.

Les rimes *onde*, *profonde*, *monde* sont effacées toutes trois, parce que l'agrément musical est toujours sur la pénultieme. Il est clair que quand le musicien sait conformer sa phrase à ce que prescrit notre langue, cet épouvantail des *eu*, *eu*, disparaît entierement.

pendante de l'ensemble du drame. Il dut sentir d'autant mieux ce défaut, qu'au moment même où la bonne musique s'accréditait parmi nous, elle commençait à se corrompre, à quelques égards, en Italie. Le luxe est voisin de la richesse, et trop de complaisance pour des chanteurs et des cantatrices, dont l'organe se prêtait avec une étonnante facilité à tous les efforts et à tous les jeux dont la voix humaine est susceptible, avait plus d'une fois écarté les compositeurs, même les plus renommés, des principes établis par les premiers créateurs du beau chant. Ces frivoles triomphes du gosier, dont le champ naturel est dans les ballets et les fêtes qui n'ont pour objet que l'amusement de l'oreille et des yeux, avaient usurpé une place jusque dans la scene où la musique doit toujours se conformer à la situation et au personnage, et l'on dégénérait ainsi de la noble et riche simplicité des modeles. Ceux mêmes qui les avaient donnés, les meilleurs maîtres depuis Pergoleze, cédaient quelquefois à la passion que montraient les Italiens pour ces tours de force qui paraissaient les merveilles du chant; mais jamais les tours de force ne sont les véritables merveilles de l'art, qui n'est pas la nature sans doute (quoiqu'on les ait si follement confondus dans les poétiques de nos jours), mais qui doit toujours la retracer en beau; et remarquez que les beautés de la nature ne ressemblent jamais à des efforts, parce qu'elle cache toujours son travail, et l'art doit faire de même. Les bons juges, toujours nombreux dans le pays de la musique, n'étaient pas les dupes de cette espece de charlatanisme qu'ils regardaient comme une dégradation d'un art imitateur, et l'un d'eux, Martini, alla même jusqu'à dire que la musique italienne était devenue effrontée (*sfacciata*). Mais une belle femme,

quoique fardée, ne cesse pas d'être belle : il suffit pour retrouver son teint, de lui ôter son fard. Gluck, familiarisé, comme tous les artistes allemands, avec la musique italienne, fit représenter à Rome l'*Orphée* de Calsabigi, drame faible et où la vraisemblance est quelquefois forcée (1), mais qui avait le mérite nouveau de l'unité d'action, et dont le sujet est intéressant dans sa simplicité. Il réussit d'autant plus, que, de tous les opéras de Gluck, *Orphée* est celui où il a mis le plus de chant, et sans égaler la mélodie des Piccini, des Sacchini, des Paësiello, etc. Il s'en rapprochait beaucoup plus qu'il n'a fait depuis. Mais ce qui n'appartenait qu'à lui seul, il donnait le premier exemple d'un mélodrame où la musique ne se séparait jamais de l'action, et où les paroles et le chant formaient d'un bout à l'autre un ensemble vraiment dramatique. Il fallut pourtant, pour accorder quelque chose à ce qu'on appelle *la bravoure*, faire chanter au théâtre un air dans ce goût (à la fin du premier acte, *L'espoir renaît dans mon ame*), un peu trop brillante, mais excusable plus qu'ailleurs dans un moment de joie, et dans la bouche

(1) Si quelque chose peut faire voir combien l'on se rend peu difficile sur la vraisemblance dans un opéra, lorsqu'on est ému par la musique, c'est la scene d'Orphée et d'Euridice, et l'étrange querelle qu'ils ont ensemble. Autant le mouvement de curiosité et d'impatience amoureuse que Virgile donne à Orphée est naturel et intéressant, autant il est absurde qu'Euridice s'avise de quereller Orphée, parce qu'il ne la regarde pas. Assurément elle ne doit avoir rien de plus pressé que de sortir des enfers ; elle touche à ce moment décisif, et s'arrête avec l'obstination la plus folle, refusant de marcher jusqu'à ce que son amant la regarde, et se désespérant de n'être plus aimée. Quelle femme se croira donc aimée, si ce n'est pas celle qu'on vient chercher jusqu'aux enfers ? De toutes les querelles d'amour, c'est bien la plus extravagante ; mais le *duo* rachete tout.

d'Orphée; et encore cet air n'était pas de Gluck.

Il s'aperçut bientôt que ce n'était pas en Italie que son plan de mélodrame (quoique ce fût bien le véritable) pouvait opérer une révolution. C'est en France qu'elle était attendue, et grâces à l'ennui, l'opéra était mûr pour la nouveauté : l'*Orphée* y eut bien un autre succès qu'en Italie. L'air de situation, *J'ai perdu mon Euridice*, la romance, *Objet de mon amour*, et le duo, *Quels tourmens insupportables !* étaient certainement ce qu'on avait entendu de plus beau sur ce théâtre. L'air qu'Orphée chante aux démons, *Laissez-vous toucher par mes pleurs*, ne produisit pas un aussi grand effet, peut-être parce qu'on en attendait trop, et qu'on a plus aisément la mesure du sentiment, qui est commune à tout le monde, que celle de l'imagination montée au merveilleux de la Fable. Mais le *non* infernal, contrastant avec la plainte d'Orphée, le chœur du deuil autour du tombeau d'Euridice, au premier acte, et le nom d'*Euridice*, ce cri de l'amour et de la douleur si heureusement jeté dans les intervalles où il couvrait tout à lui seul, et le chœur des enfers, et même les airs de danse, tout avait un caractere d'illusion théâtrale qui jusque-là manquait à ce spectacle.

Heureusement pour la révolution qui se préparait, Gluck avait fait précéder son *Orphée* d'*Iphigénie en Aulide*, le cadre dramatique le plus heureux peut-être qu'il soit possible de trouver pour tous les genres d'effet et de spectacle, et qui réussirait en pantomime comme en tragédie et en opéra. Celui-ci, resserré en trois actes, fort bien coupé pour la musique et la représentation, était le premier que l'on eût réduit aux formes de l'opéra italien, dans cette partie où la nature du mélodrame a été le mieux saisie, je veux dire dans ces airs de situation où se con-

centre tout l'intérêt de la scene, et qui sont le plus puissant moyen qu'ait la musique pour compenser dans un opéra, autant du moins qu'il est possible, l'éloquence des développemens dans le dialogue tragique. Ce moyen fut ignoré de Quinault, qui ne pouvait donner à Lully que ce que celui-ci demandait, et Lully et la musique n'en étaient pas encore là. On dialoguait toujours en récitatif, et l'on se bornait à le couper de tems en tems par quelques quatrains, le plus souvent tournés en madrigal, c'est-à-dire, en pensée plus qu'en sentiment, et qui ne s'élevaient guere au dessus du reste que par un chant mesuré; en sorte que, loin d'ajouter à l'intérêt, ces petits airs y nuisaient souvent en se détachant de l'esprit de la scene pour montrer l'esprit du poëte. Lamotte et les auteurs du même tems firent un bien plus fréquent usage de ces sortes de couplets, dont le plus grand mérite était de devenir vaudevilles. Rameau y mit un peu plus d'expression, quand les paroles le permirent, comme dans cette cavatine de *Dardanus*, si célèbre en son tems:

Arrachez de mon cœur un trait qui le déchire.
Je sens que ma faiblesse augmente chaque jour.
De ma faible raison rétablissez l'empire,
Et rendez-lui ses droits usurpés par l'Amour.

L'air est une fort bonne déclamation notée: c'est de la belle musique française avec ses défauts, une lenteur monotone et des agrémens déplacés.

Iphigénie en Aulide a paru généralement inférieure à *Orphée*, comme composition musicale: les paroles paraîtraient encore, à la lecture, au dessous du médiocre, quand même elles ne seraient pas une faible et plate copie des belles scenes de Racine. Mais on convint qu'en total cet opéra, pour l'intérêt, le spectacle et l'accord de la musique et du drame, était ce que nous

avions eu jusque-là de meilleur. Ces deux ouvrages, *Iphigénie* et *Orphée*, fixerent dès-lors parmi nous le vrai systême du drame lyrique. On y trouvait la premiere idée de cet effet théâtral dont le genre est susceptible, et les Français, sensibles surtout à ce mérite; prodiguerent de justes applaudissemens à l'artiste qui le premier avait su les attacher à l'action d'une tragédie chantée, autant du moins que le permet un spectacle dont les accessoires, en variant les plaisirs du spectateur, excluent nécessairement l'illusion soutenue, qui parmi nous ne peut appartenir qu'à la tragédie déclamée. Mais bientôt l'esprit français, si porté à l'extrême en tout, peut-être pour avoir l'air de s'approprier ce qui n'est pas à lui en exagérant ce qu'il n'a pas imaginé, toujours si sujet à la prétention d'enseigner aujourd'hui ce qu'il sait d'hier, et de régenter ceux qui le lui ont appris (1), se hâta de prononcer que la maniere de Gluck était dans toutes ses parties le modele unique de la perfection, et renvoya dans les concerts toute la musique de l'Italie. Cette décision, aussi étrange que précipitée, ne pouvait pas faire fortune en Europe, mais devait d'abord réussir beaucoup à Paris. Des hommes plus mesurés dans leurs jugemens, et par cela même plus près de la raison, tiraient des succès de Gluck une autre induction qui me paraît, je l'avoue, beaucoup plus conforme, non-seulement à la vérité dont bien des gens ne se soucient guere, mais à l'intérêt même des plaisirs publics, qui doit avoir mutuellement plus de pouvoir. Ils di-

---

(1) Il a porté cette même prétention dans la politique et la philosophie, comme on pourra le voir ailleurs; et c'est ce qui a produit des erreurs un peu plus sérieuses que celles dont il s'agit ici, mais provenant toujours de la même source, une exaltation d'amour propre qui va jusqu'à la folie.

saient aux législateurs enthousiastes: « N'allez pas si vîte; prenez garde que cette nouvelle coupe d'opéra, si favorable à la musique et à l'effet, vous la tenez d'abord des Italiens eux-mêmes, quoiqu'ils n'aient pas su en tirer le même parti, par des raisons qui tiennent à leurs habitudes, et qui font véritablement de leur opéra un concert plutôt qu'un spectacle. Gluck vient de nous apprendre à se servir de cette même coupe, de maniere à faire toujours marcher ensemble la musique et l'action : il a créé le vrai mélodrame, et c'est là sa gloire. Mais ce qu'il a su faire du canevas, pourquoi ne voulez-vous pas qu'on puisse le faire des ornemens, en les mettant à leur place et les réduisant à leur juste mesure? Pourquoi ne ferait-on pas rentrer dans l'ensemble et dans la vérité dramatique cette mélodie si charmante et si expressive que les Italiens renferment dans leurs airs? Gluck, en l'apprenant chez eux, est encore bien loin de les égaler : s'il s'en est rapproché dans son *Orphée*, il en est resté loin dans son *Iphigénie*, encore plus loin dans son *Alceste*, encore plus loin dans son *Armide* et son *Iphigénie en Tauride ;* et si vous persistez dans votre systême qui devient tous les jours plus exclusif, qn'arrivera-t-il? Vous n'aurez obtenu que la moitié du mélodrame. Vous aurez un opéra dramatique où il ne manquera que du chant, comme les Italiens ont un opéra musical où il ne manque qu'une action. Et qui donc empêcherait de réunir l'un et l'autre? C'est là véritablement la perfection ; et de qui l'attendre, si ce n'est des grands musiciens que l'Italie possede et que l'Europe admire? Ce n'est pas le chant qui est contraire au drame, c'est l'abus du chant; et si les artistes qui excellent dans le chant, n'ont été quelquefois jusqu'à l'abus que par condescendance pour des auditeurs italiens, assurément

ils n'ont besoin que d'être avertis pour conformer leur talent au goût des spectateurs français, et ils feront des disciples pour le grand opéra, comme ils en ont fait pour l'opéra comique. »

Quoique cela ne fût que raisonnable, et que la raison fasse moins de bruit dans les cercles que l'esprit de parti, ce fut pourtant pour réaliser ce vœu des amateurs désintéressés, qu'on engagea successivement les deux plus célebres compositeurs d'Italie, Piccini et Sacchini, à venir à Paris et à travailler sur des paroles françaises, coupées à l'italienne. Le second n'arriva que quelques années plus tard, et ne vit que la fin de l'orage; mais Piccini l'essuya dans toute sa violence, qui n'est que risible aujourd'hui, mais qui fut alors scandaleuse. Le gouvernement n'avait songé qu'au progrès de l'art et à la variété des plaisirs; mais la seule idée de susciter un rival à Gluck souleva toute cette idolâtrie française qui ne veut qu'une divinité à la fois, et ce fanatisme qui en est la suite et veut des sacriléges à poursuivre. Alors recommencerent les querelles de musique, si furieuses du tems des *bouffons*, et qui ne le furent pas moins de nos jours. Il faut avouer que les autres nations qui n'avaient pas, au même degré que nous, à beaucoup près, la manie des controverses sur le goût, l'esprit et les arts, ont dû voir dans ces animosités publiques portées si loin à propos de l'Opéra, et bouillantes pendant des années, un genre de folie particulière aux Français, et ont dû en conclure, non sans raison, que les hommes extrêmes dans les deux partis, au fond n'aimaient pas extrêmement la musique, puisqu'ils n'en voulaient absolument que d'un seul artiste et non pas d'un autre, tandis que les Italiens, qui l'aiment véritablement, la reçoivent de toute main pourvu qu'elle soit bonne, se passionnent au spectacle

pour un beau morceau, de quelque part qu'il vienne, et, loin de se battre pour un musicien, n'en ont jamais trop à leur gré, et crient *bravo maestro* pour quiconque leur fait plaisir. La qualité d'étranger ne les empêcha nullement d'accueillir Gluck et son *Orphée*, et sans examiner si cette musique était allemande, italienne ou française, ils l'applaudirent parce qu'elle leur plaisait. L'auteur n'essuya pas le moindre dégoût de la part des bons musiciens du pays; au contraire, ils lui prodiguerent les encouragemens dans une cariere nouvelle qui s'ouvrait pour le talent, et dans laquelle ils ne redoutaient pas le sien. Mais voyez dans les *Mémoires* de M. Grétry, tout ce qu'il eut à souffrir avant de faire recevoir son premier ouvrage, et combien de gens avaient envie de renvoyer *le Liégeois* dans son pays. Ce fut bien pis pour Piccini : il était ici décrié d'avance en raison de sa célébrité. Les panégyriques du musicien allemand n'étaient que des satyres contre celui qui arrivait d'Italie. Il avait travaillé, et avec un succès universellement reconnu, sur les opéras-tragédies de Métastase; mais dès qu'on sut qu'il voulait donner à Paris un opéra de Quinault, l'auteur de l'*Alessandro* et de tant d'autres chefs-d'œuvre chantés partout ne fut plus qu'un *musicien buffe*. Il était sûr au moins qu'il avait réussi dans un genre comme dans l'autre; mais on ne voulait plus se souvenir que de la *Buona Figliola*, parodiée en français, et les journaux répéterent le mot de l'abbé Arnaud, qui n'était pas un bon mot, mais une injure, que *c'était à Gluck de faire l'Orlando, et à Piccini l'Orlandino*. Cependant quand celui-ci eut donné son *Orlandino*, Gluck ne fut pas tenté d'essayer son *Orlando*.

Le succès de *Roland* fut complet : on ne résista pas au charme continu de cette mélodie aussi facile que savante, aussi douce qu'expressive.

Mais ne pouvant attaquer la musique, le parti adverse se rejetait sur le drame. *Roland* passait depuis un siecle pour un de nos chefs-d'œuvre lyriques (1); mais depuis l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, il semblait que l'opéra ne dût plus être autre chose que la tragédie. Grande erreur que les ennemis de Piccini aimaient à propager, mais commune d'ailleurs à une époque où l'on avait commencé à confondre tous les genres; ce qui est le sûr moyen de les gâter tous. L'abus des mots venait à l'appui, et en convenant que Piccini chantait bien, on disait que Gluck avait plus *d'effet*. C'était dire seulement que le drame tragique d'*Iphigénie en Aulide* produisait plus d'émotions que la pastorale héroïque de *Roland*, et l'on sait qu'un opéra est susceptible de cette différence en proportion de celle des sujets. Il n'était donc nullement juste de mesurer les facultés des deux musiciens sur une disparité d'*effet* qui tenait à celle des paroles. C'est sur ce rapport essentiel qu'il convenait de juger l'*effet* que chacun d'eux savait tirer de l'ouvrage qu'il avait entre les mains, et celui de *Roland* était ce qu'il devait être. L'amour d'Angélique et de Médor exprimé dans un chant plein de grâces et de sentiment, produisait ces impressions tendres qui sont bien celles de la sensibilité quand on ne la confond pas avec les passions violentes. Celles-ci ne pouvaient se montrer que dans la jalousie légitime et furieuse de Roland trahi : la force d'expression (et l'on ne parlait jamais d'autre chose) ne devait se montrer que dans le héros

(1) Voltaire a cependant été trop loin (comme il lui arrive quelquefois), quand il a mis *Roland* à côté de nos belles tragédies. La distance est encore très-grande, et personne ne devait la sentir mieux que lui. Mais la contradiction l'emportait, et il exaltait trop ce que Boileau avait trop rabaissé.

trompé, et non pas dans le berger sûr d'être aimé de sa maîtresse, même à l'instant de s'en séparer. Angelique lui dit :

Soyez heureux loin d'elle,
Mais ne l'oubliez pas.

Et Roland lit et entend de tous côtés :

Angélique a donné son cœur ;
Médor en est vainqueur.

Entre ces deux especes de douleur, la distance est aussi grande qu'entre les situations. Aussi l'une doit attendrir et l'autre effrayer, et c'est l'effet qu'avait très-bien distingué l'artiste dans les rôles de Médor et de Roland. C'est dans ce dernier qu'il fit voir que la musique pouvait avoir une expression forte sans cesser d'être mélodieuse, et qu'elle peut ébranler notre ame sans choquer notre oreille par ces cris odieux si fréquens dans *Armide*, et surtout dans *Alceste* et *Iphigénie en Tauride*, et que tous les amateurs reprochaient à la musique de Gluck. C'était précisément ce chant criard qui avait indisposé Rousseau et tous les étrangers contre la musique française. Quand il entendit *Iphigénie en Aulide* et *Orphée*, il dut croire que l'auteur nous corrigerait de l'*urlo francese* (1), et c'est ce qui en-

---

(1) « Plus la langue sera sourde, plus la musique sera » criarde, » disait Rousseau en 1753. J'avoue que le rapport est vrai en lui-même, et que notre langue est moins mélodieuse que celle des Italiens ; mais je ne crois nullement qu'elle soit sourde au point de se refuser à la musique non plus qu'à la poésie, et le contraire a été démontré quand nous avons eu de bons musiciens après avoir eu de bons poëtes. Quant à la *musique criarde*, je conviens encore qu'elle accuse dans les Français une certaine dureté d'oreille et un certain amour du bruit qu'on aperçoit énéralement dans leur maniere d'entendre et de juger la musique. Les musiciens et les chanteurs n'auraient pas tant prodigué les cris s'ils n'avaient

traîna son suffrage. Mais dans les compositions subséquentes que Rousseau ne vit pas, Gluck porta jusqu'à l'excès ce fracas de voix, chargé encore de celui de son orchestre. Il parut avoir spéculé sur les oreilles françaises, qu'apparemment il reconnut un peu dures en musique, comme on les en a toujours accusées. Il est certain qu'on a vu mille fois les étrangers étonnés de ce goût de notre public pour ces cris aussi désagréables dans le chant que dans la déclamation. Ce sont bien plutôt ceux de la douleur physique que des affections de l'ame; et quand même ce seraient quelquefois ceux des grandes afflictions, ceux du désespoir, il n'en faudrait pas moins les réduire à la mesure de l'art, qui n'admet rien d'extrême, parce que les extrêmes déplaisent, et que l'art doit toujours plaire. Je ne suis pas surpris que Traetta, témoin des acclamations de notre parterre de l'Opéra, qui, toutes bruyantes qu'elles étaient, ne pouvaient pas couvrir la voix de l'actrice, se soit écrié : *Gli Francesi hanno le orecchie di corno : les Français ont des oreilles de corne.* Je ne prends pas à la lettre ce qui n'était que l'excès de l'humeur contre l'excès du mauvais goût; mais je crois en effet (et ce me semble avec le plus

---

pas vu que les cris avaient de l'effet sur le public français : ils ont cru qu'il fallait frapper fort sur des oreilles dures, et il est vrai qu'on eût dit souvent, au bruit du chant et des applaudissemens mêlés ensemble, qu'il y avait une lutte établie entre les chanteurs et les auditeurs, à qui *crierait le plus bravement. C'est bravement crié*, comme dit Lafontaine dans la fable de l'âne qui brait, et notre Opéra peut avoir souvent mérité cet éloge. Mais les vrais talens ont toujours fait exception, et Jéliotte et mademoiselle Fel chantaient fort bien, avant même que nos compositeurs eussent appris à chanter. L'une avait eu un maître italien, et l'autre n'avait été instruit que par la nature.

grand nombre) que les Français n'ont pas l'oreille aussi heureusement organisée pour la musique, que la plupart des peuples leurs voisins. Je laisse d'ailleurs assez volontiers à chaque nation ce qui semble lui appartenir par excellence, la mélodie aux Italiens, l'harmonie et les instrumens aux Allemands, et l'art dramatique aux Français. *Non omnia possumus omnes.*

Ce n'est pas ainsi que raisonne l'esprit de parti, qui veut tout avoir à lui seul, ou donner tout à un seul. La faction *gluckiste* (et c'en était bien une) avait pressenti intérieurement que Gluck ne soutiendrait pas la concurrence avec Piccini pour le mérite du chant. On ne pouvait se dissimuler que le grand succès de ses deux premiers ouvrages, *Iphigénie* et *Orphée*, était dû principalement à cette coupe nouvelle et vraiment lyrique, à cette distribution des airs dramatiques mêlés au dialogue et adaptés à la situation, qui donnaient à la musique un pouvoir qu'elle n'avait pas eu auparavant sur le théâtre de l'Opéra. Mais ce plan, une fois connu parmi nous, était à la portée de tout le monde; d'autres que Gluck pouvaient s'en servir comme lui, et même encore mieux, avec un talent supérieur au sien en mélodie, et Piccini arrivait. L'on prit alors en musique le même parti qu'on avait pris quarante ans auparavant en littérature, et cette conformité de marche dans les hérésies de goût est une de ces choses que je me suis engagé à observer toujours, parce qu'elle caractérise un siecle qui semble avoir pris à tâche d'épuiser les travers de l'esprit humain. Vous avez vu que les *inventeurs* du drame en prose étaient tout simplement des gens qui ne savaient pas faire de vers, et il ne leur en fallut pas davantage pour établir que parler en vers au théâtre était une chose *contre nature*. C'est ainsi que vers le même

tems on prétendait anéantir toutes les regles de l'art, comme n'étant que *les entraves du génie :* pitoyables ressources de l'amour propre, qui érigeait l'impuissance en systême, et la stérilité en modele ! On fit à peu près de même pour la musique de théâtre, que l'on voulait concentrer toute entiere dans le talent de Gluck. Il fut décidé, non pas précisément qu'il ne fallait pas d'airs dans un opéra (car il en avait fait lui-même, et quelquefois de beaux), mais de peur qu'on en fît de plus beaux, une nouvelle poétique répandue partout nous apprit qu'on pouvait s'en passer; que c'était même le mieux, toujours à cause de *la nature,* qui ne veut pas qu'on chante si bien dans la passion; que c'était à Gluck à opérer cette derniere révolution; et qu'avec son harmonie, son expression et sa marche rapide on aurait, non-seulement le meilleur opéra possible, mais la véritable tragédie chantée, la tragédie grecque, *la douleur antique que lui seul avait retrouvée* (1). On allait plus loin (car en législation nouvelle il n'y a pas de raison pour s'arrêter); on annonçait, apparemment pour nous charmer davantage, que ce nouveau genre de spectacle ferait tomber la tragédie déclamée. Rien de mieux arrangé, comme on voit, au moins dans les vues du parti : on écartait ainsi l'importune comparaison de la musique italienne, reléguée désormais à l'opéra comique; Gluck demeurait seul dans sa gloire et dans l'entiere possession de l'Opéra ; et le Théâtre-Français rejeté comme par grâce au second rang, il ne nous restait plus qu'un spectacle et un homme, l'Opéra, et Gluck, et après lui, comme de raison,

(1) C'est à propos d'*Alceste* que l'abbé Arnaud avait fait cette phrase, sur quoi l'on dit que *la douleur antique n'était pas le plaisir moderne ;* ce qui, à mon avis, était vrai d'*Alceste*, mais non pas d'*Orphée*.

les ministres de son culte. Voilà les prétentions, les prédictions, les rêveries qui furent débitées, imprimées partout : voilà jusqu'où peuvent aller les puérilités de cette espèce d'ambition qui régnait dans la sphere étourdissante des sociétés de Paris, où chacun voulait avoir la premiere place; et je laisse de côté les intrigues des coulisses et de l'antichambre, le scandale des inimitiés sans motif et des libelles sans pudeur. Ceux qui connaissent Paris, et qui se rappellent ce qu'il était alors, peuvent attester si j'exagere en rien. L'un disait tout haut : *Pour moi, je ne salue pas un homme qui n'aime pas Gluck.* Un autre, citant fort à propos une phrase de Cicéron, *ne concevait pas comment on avait figure humaine* quand on ne regardait pas la musique de Gluck comme la plus belle possible. Un académicien justement considéré pour ses talens en plus d'un genre (Marmontel), était chaque jour en butte aux pamphlets satyriques et aux épigrammes les plus grossieres et les plus virulentes (1) de la part de ses propres confreres, sans avoir eu d'autre tort que d'énoncer son avis avec la plus décente modération, et de travailler pour Piccini; et le sage Turgot, qui avait les oreilles fatiguées de ces querelles dont personne ne se souciait moins que lui, disait fort bien : *Je conçois qu'on aime la musique de Gluck, mais il me paraît difficile d'aimer les gluckistes.*

(1) Il est à remarquer qu'à cette époque, comme à celle des bouffons, tout ce qu'il y avait de célebre en littérature, tenait pour le chant italien, d'Alembert, Buffon, Saint-Lambert, la plus grande partie des académiciens. Mais Gluck avait pour lui le plus grand nombre à la cour et à la ville, et dans les lettres ceux qu'on appelle amateurs. Il était venu le premier : si Piccini l'eût devancé, il aurait eu la même espece de vogue; mais il trouva une mode tout récemment régnante, et c'était un terrible obstacle en France.

Ce fut en conséquence de ce système d'exclusion qu'ils l'engagerent à donner son *Armide* telle que Quinault l'avait faite, et à déroger pour cette fois à la méthode que lui-même avait suivie dans ses trois premiers ouvrages, et qu'il pouvait se glorifier d'avoir accréditée parmi nous. Mais cet essai n'eut pas tout le succès qu'on s'en était promis : Gluck n'eut pas de peine à faire mieux que Lully quand l'art avait un siecle de plus; il fit reconnaître son talent dans le chœur de la Haine, et le duo du cinquieme acte, *Aimons-nous, tout nous y convie*, fut remarqué par la douceur d'un chant amoureux qui rendait fidellement l'esprit de la scene. Mais d'ailleurs, quoiqu'*Armide* fût par elle-même le plus beau de nos drames lyriques, ce mérite et tous les agrémens du spectacle, suffisans pour soutenir même la plus médiocre musique, ne purent empêcher qu'on ne retrouvât un peu de l'ennui de notre ancien opéra dans la pauvreté d'un récitatif éternel sur des paroles qu'une bonne déclamation aurait cent fois mieux fait valoir; et cette comparaison désavantageuse, sensible surtout pour ceux qui aiment les beaux vers, se présentait naturellement dans ce monologue que tout le monde sait par cœur : *Enfin, il est en ma puissance*, etc. Une actrice qui le déclamerait bien, y produirait le plus grand effet : il n'en avait aucun dans la musique de Gluck, et la scene de désespoir, *Le perfide Renaud me fuit*, n'en avait guere d'autre que celui des cris C'est là qu'on dut s'apercevoir combien il importait de ne pas priver la musique théâtrale de ses plus grands moyens, qui sont incontestablement dans les airs, et il fallait bien que Gluck lui-même en fût convaincu par l'expérience, car il ne réitéra pas une pareille tentative, et revint bien vîte à la coupe musicale

dans *Iphigénie en Tauride*. Ce sujet très-tragique, traité concurremment par les deux rivaux, Gluck et Piccini, leur réussit également, et ce fut pour les vrais amateurs un bon exemple que celui de cette concurrence faite pour nous accoutumer, comme les Italiens, à voir les mêmes pieces mises en musique par différens compositeurs : c'est autant de gagné pour l'art et pour les plaisirs du public, mais c'est aussi un nouveau champ pour les passions et les cabales; et les opéras de Gluck et de Piccini, d'un côté les deux *Iphigénies*, *Orphée*, *Armide*, *Alceste*, de l'autre *Roland*, *Atys*, *Iphigénie en Tauride*, et *Didon*, attirant et occupant Paris tour-à-tour, il fallait voir, aux reprises de ces divers ouvrages, quel intérêt on mettait de part et d'autre au calcul des représentations et des recettes. On eût dit que les deux partis jouaient à la hausse et à la baisse à l'Opéra comme à la Bourse. Il paraît que dans ce calcul, qui couvrait les feuilles des journaux, et dont le bulletin était lu aux soupers, les *gluckistes* avaient quelque avantage, car jamais ils n'étaient plus fiers que quand ils pouvaient renvoyer au caissier de l'Opéra; argument, il faut bien le dire, qui n'est point du tout victorieux, et qui même accuse le défaut de meilleures raisons. Qui ne sait combien de circonstances étrangeres au mérite des ouvrages de théâtre, et particulierement sur celui de l'Opéra, peuvent faire jouer telle ou telle piece plus ou moins de tems, et la faire suivre plus ou moins? Jamais la raison et l'équité ne se régleront sur un genre de preuves avec lequel l'auteur de *Timocrate* aurait eu raison contre *Phédre* et *Britannicus*. Sans doute le succès de la nouveauté est un titre, et les deux musiciens l'ont obtenu; mais il doit être confirmé par le tems : c'est le tems qui décide des productions des arts, et tou-

jours d'après la voix des connaisseurs, qui finit par entraîner tout, au lieu que les passions du moment ne peuvent qu'échauffer ou refroidir, un peu plus ou un peu moins, une vogue passagere qui n'est point du tout décisive. Sans cette juridiction du tems, surtout dans un art comme la musique, où nous n'avons été éclairés que fort tard, prenez garde que chacun aurait raison en sens inverse, d'après la caisse de l'Opéra, Lully contre Rameau, Rameau contre Gluck, puisque Lully et Rameau pourraient se vanter d'avoir fait gagner bien plus d'argent qu'aucun de leurs successeurs. Cette conclusion serait pourtant très-fausse au tribunal de tous les musiciens de l'Europe, et même à celui des *gluckistes :* ils avaient donc tort de se retrancher si fierement derriere le caissier de l'Opéra. Il eût mieux valu soumettre la question à la connaissance et à l'intérêt de l'art, comme faisaient les défenseurs de la musique de Piccini, que de mettre l'amour propre à la place de la bonne foi, la colere à la place de la discussion, et les chiffres à la place des raisonnemens. Le mérite et le succès étaient prouvés des deux côtés, et, autant que je puis me le rappeler, les opéras de l'un comme ceux de l'autre furent généralement suivis et applaudis. De quel côté etait le mieux? C'est ce que l'on peut encore chercher sans exclure le bon, car ce n'est pas ici que *le mieux est l'ennemi du bien.* Au reste, j'avoue que je n'ai pas fait le relevé des recettes : je me souviens seulement que, sur un de ces bordereaux de critique apportés à table, Piccini se trouva une fois moins grand-homme que Gluck de 755 l. 10 s.

Le dernier ouvrage de Piccini, *Didon,* m'a paru réunir à peu près tout ce qu'on peut desirer dans un opéra : ce fut le plus grand succès

de cet illustre artiste, et c'est peut-être son chef-d'œuvre, au moins celui de ses opéras français. *Didon* pourrait être mieux écrite, je l'avoue, mais elle est très-bien conduite, bien composée dans l'esprit du genre, et pleine de l'intérêt qu'il comporte, celui d'une pitié attendrissante, qui selon moi vaut beaucoup mieux que cette horreur qu'on a beaucoup trop prodiguée depuis Gluck, et que la tragédie elle-même n'admet qu'avec tous les ménagemens de l'art. Je ne connais rien de mieux conçu, rien de plus beau que la scene des apprêts de la mort de Didon, que ce désespoir tranquille et concentré qui garde son secret, même avec une sœur, et n'attend que le repos de la mort, tandis que des prêtres offrent un sacrifice aux manes de Sichée, pour rendre à sa veuve la paix du cœur qu'elle a perdue. Tout cela est dans Virgile, je le sais; mais tout cela est de l'effet le plus théâtral tout ensemble et le plus musical. Qu'on se rappelle le chant de ce chœur religieux :

Dieu de l'oubli, dieu du repos,
Rends à Didon des jours paisibles.

et le silence effrayant qu'elle garde au milieu de cet appareil et de ce chant, à l'aspect du bûcher où l'on apporte les dépouilles d'Enée, et où elle est prête à monter. C'est là, ce me semble, que l'action et la musique se fortifient l'une par l'autre le plus heureusement qu'il est possible, et produisent l'émotion la plus pénétrante, sans que ni l'une ni l'autre passe le but : c'est la vraie perfection du mélodrame. Aussi fut-elle vivement sentie, et pendant trente représentations de suite; ce qui consterna du moins une faction que l'on ne pouvait adoucir. Il est triste et même honteux qu'un artiste étranger qui nous apportait de nouveaux plaisirs, ait été si long-tems abreuvé de dégoûts par une cabale aussi sa-

vante qu'infatigable à nuire, et réduit enfin à quitter cette France, cette patrie des arts qui l'avait appelé, et dont il a pu raconter les ingratitudes. Ses ennemis, qui ne pouvaient être que ceux du génie, triompherent de sa retraite, et l'on ne pouvait mieux prouver que ce n'était pas la musique qu'ils aimaient, mais leur opinion.

Il reste à examiner cette opinion en elle-même ; et comme elle m'est aujourd'hui plus indifférente que jamais, je ne prendrais pas ce soin si elle n'intéressait l'art dramatique, et par conséquent ne rentrait dans les objets que je dois discuter. Assurément il ne m'importe guere que l'on préfere Gluck à Piccini, ou Piccini à Gluck ; et tenant fort peu à la chose, je tiens encore moins à mon avis. Mais on a déjà vu que le système des *gluckistes* tend directement à confondre l'opéra et la tragédie; et comme cette erreur est une conséquence immédiate de leur doctrine, et ne va qu'à dénaturer les genres, il est de mon devoir de la combattre comme je m'y suis engagé (1); et ce qui autorise les détails où je suis entré ici sur la musique, c'est que notre théâtre lyrique l'ayant réunie au drame, de faux principes sur cette alliance compromettent également les deux arts, et ne peuvent atteindre l'un sans influer sur l'autre. On a pu en voir la preuve dans la plupart des opéras qu'on nous a donnés depuis Gluck. L'empire de la mode paraît avoir subjugué des compositeurs d'un talent reconnu, et l'on ne voit pas que l'art et le spectacle y aient gagné. Sur ce point de fait dont je ne me fais point juge, parce que je n'en ai pas été le témoin, je finirai par citer une autorité actuelle que personne ne récusera, et l'on verra qu'un des pre-

(1) A l'article *Opéra*, dans le siecle précédent.

miers hommes de l'art a confirmé tout ce que j'ai avancé dans cet article, et ce que j'avais déjà dit dans d'autres tems.

Voici donc en substance ce que disent nos adversaires :

« Le chant italien est contraire à *la nature* du » dialogue, à la marche des scenes et à l'ensem» ble de l'action. Il n'est pas naturel de chanter » de si beaux airs pour exprimer des sentimens » douloureux et des passions tragiques. La beauté » même de ces airs nuit à leur effet, et leur lon» gueur tient trop de place dans la scene. En un » mot, il ne faut pas chanter *dans la tragédie*, » ou du moins il ne faut pas chanter plus ni » mieux que n'a fait Gluck : c'est là le vrai mo» dele, et malheur à qui s'en écartera ! »

Tout cela me paraît erroné, illusoire et appuyé sur des idées dont il est facile de faire voir la fausseté. 1°. Tous les arts d'imitation dont se compose le systême théâtral, sont fondés sur des conventions accordées à ce besoin de plaisir qui nous conduit au spectacle, et confirmées par l'habitude de l'y trouver. Il n'est pas plus *naturel* de dialoguer en vers que de dialoguer en chant, et cependant nous sommes convenus d'applaudir à l'un comme à l'autre, si le poëte ou le musicien a saisi le rapport que peut avoir la poésie ou la musique avec les choses qu'elle a à exprimer. C'est là précisément le secret de leur art et la source de notre plaisir. Dès qu'on fait des vers, il faut les faire bons : dès qu'on chante, il faut chanter bien. Voilà le principe; il ne comporte point d'exception, car il n'est pas plus *naturel* de chanter mal que de bien chanter, ni de faire mal des vers que d'en faire bien. Lorsqu'Andromaque et Zaïre parlent en vers excellens, personne (excepté Diderot et quelques autres fous qui ont prétendu donner des lois dans des arts

où ils n'avaient pu se faire de titres), personne ne s'avise d'observer que la douleur et la passion ne font pas de beaux vers. Au contraire, il est de fait que c'est le charme même de cette poésie parfaite qui porte dans notre cœur l'impression de tout ce qu'elle a su rendre, et cette impression serait bien moins vive et moins douce si les vers étaient moins bien faits. L'ame est d'autant plus affectée, que l'oreille est plus satisfaite; et quand celle-ci est blessée, l'ame aussi se refroidit : ce sont là des vérités d'expérience. Il en est de même de l'imitation opérée par la musique : quand on entend des airs tels que *Je renonce à ce que j'aime*, *Hélas! pour nous il s'expose*, et cent autres de la même beauté, est-ce de bonne foi qu'on peut se plaindre que cette musique est trop mélodieuse pour être expressive? Le spectacle me montre le contraire : je vois par l'émotion générale, que l'expression est dans cette même mélodie, que les accens n'en sont pas moins vrais pour être agréables, et que l[illegible] tour bien ménagé en redouble encore l'effet. On est satisfait de toute maniere, parce qu'on est venu à l'Opéra pour entendre l'amour parler en belle musique, comme on va au Théâtre Français pour l'entendre parler en beaux vers. La parité est exacte, et je dis à ceux qui veulent *la nature* sans vers ni musique : Vous pouvez vous contenter à peu de frais; cette nature là est partout, excepté au théâtre : pourquoi y venez-vous ?

Sans doute si le poëte tragique s'avise de me faire une ode au lieu d'une scene (comme on faisait autrefois), s'il versifie comme Pindare au lieu de versifier comme Sophocle, s'il embouche la trompette épique en son nom, au lieu de se cacher sous celui du personnage, il sort du genre, il fait un mensonge, et le mensonge,

fût-il beau, je le siffle avec Horace, en lui disant : *Non erat hic locus.* De même si le musicien s'occupe à faire valoir le gosier de l'actrice au lieu de son rôle, s'il met dans une scene un air de rossignol qui sera fort bon dans un ballet, il a le même tort, et nul n'a pensé à justifier, n'a proposé d'imiter ces abus de l'opéra d'Italie. Mais comment a-t-on pu croire ou feindre de croire sérieusement que c'était là le fond de la musique italienne et du talent de ses compositeurs? Quand on a tout ensemble de la richesse et du luxe, ce qu'il y a de plus facile au monde, dès qu'on le veut, c'est d'écarter l'un et de garder l'autre : ce qui n'est pas si simple ni si aisé, c'est que le pauvre puisse égaler les moyens du riche, comme le riche peut s'abstenir du superflu. C'est aussi la différence qui se manifesta quand nous entendîmes à Paris les opéras français de Piccini. Il n'eut aucune peine à nous étaler toutes les beautés naturelles de son chant, sans le déparer par aucune affectation; et Gluck ne pouvant pas égaler cette maniere, ses *gluckistes* n'eurent d'autre ressource que de la décrier comme n'étant pas *dramatique.* Mais ce n'était pas le prouver, que de se rejeter toujours sur un abus qui pouvait être dans son pays, mais qui n'était pas dans son chant.

2°. Il n'est point vrai que les airs dramatiques, les *duo*, les *trio* de situation, refroidissent le drame et ralentissent sa marche. C'est dire que la musique affaiblit l'intérêt là précisément où elle y contribue davantage par la puissance qui lui est propre, par la mélodie. Quel autre moyen emploîra-t-elle donc pour faire passer en moi toutes les affections de l'ame, l'amour, la jalousie, l'affliction, la fureur, en un mot, tous les sentimens et toutes les passions? Est-ce le récitatif? Mais le plus beau peut à peine valoir la

bonne déclamation ; et pour l'ordinaire il ne peut véritablement être regardé que comme une sorte d'exposition qui nous instruit de ce que la musique se prépare à nous exprimer par le chant. J'attends qu'elle chante pour sentir tout ce qu'elle s'est chargée de rendre, et c'est alors seulement qu'elle arrive à mon cœur par la route de l'oreille, route qui est proprement la sienne. Cet air que vous voulez lui interdire, je l'attends pour être ému. Le chant est la langue du musicien, comme le vers est la langue du poëte. C'est par la mélodie de l'un, par le rhythme de l'autre, que je saurai ce que tous deux me veulent, et j'aime la musique qu'on chante et les vers que l'on retient.

On objecte : « Mais n'y a-t-il de chant que » dans les airs? N'y en a-t-il donc pas dans toutes » les parties instrumentales? L'orchestre ne parle- » t-il pas dans le sens du personnage, et n'ex- » prime-t-il pas même des rapports et des cir- » constances que les paroles et l'air chanté ne » sauraient renfermer dans le motif et dans la » période musicale? C'est ainsi que tout va de » soi-même, et que l'opéra devient *la tragédie* » en faisant ce qu'il ne faisait pas jusqu'ici, c'est- » à-dire, en allant aussi vîte qu'elle. »

Cette apologie mille fois répétée n'en est pas meilleure, et toute cette théorie, en ce qu'elle a de vrai, retombe d'elle-même sur nos adversaires. Personne n'ignore que la perfection de l'harmonie consiste à rendre toutes les parties aussi chantantes qu'il est possible : c'est le mérite de l'harmoniste. S'il n'est que savant, il est froid, et tous les rapports de la situation doivent être sensibles dans les accompagnemens, et s'y placer sans confusion. Mais savez-vous d'abord ce que cela prouve? Une vérité qui est la seule dont vous ne paraissiez pas frappés, et c'est pré-

cisément celle que nous soutenons contre vous. Le chant est donc bien essentiel à toute espece de musique, puisqu'il doit se retrouver jusque dans les parties harmoniques faites pour accompagner la voix; et si l'on convient que les instrumens mêmes doivent chanter, quoiqu'ils ne soient qu'accessoires, comment peut-on nier que le rôle principal, confié au plus beau de tous les instrumens, à la voix humaine, ne doive être soutenu et fortifié par toutes les beautés dont la mélodie est susceptible? Je dis la mélodie d'expression, et non pas celle qu'on peut appeler de luxe, et que tout le monde renvoie, comme vous, là où elle doit être; et certes il y a loin d'un luxe mal entendu à une richesse nécessaire. Pourquoi, lorsqu'on vous dit que tels et tels airs sont vagues, secs, communs, insignifians par eux-mêmes, nous renvoyez-vous à l'orchestre, faute de mieux, aux *bassons*, aux *quintes*, aux *fanfares*, aux *voix gémissantes des hautbois? Tout est là*, dit-on : tant pis. Si vos instrumens d'orchestre parlent bien, pourquoi faut-il que celui qui est sur le théâtre ne me dise rien? C'est celui-là qui est le principal, car c'est un personnage, et les autres ne sont que des machines sonores; c'est celui-là que j'écoute de maniere à n'en pas perdre un mot, car c'est à lui que j'ai à faire; les autres peuvent souvent m'échapper, mais c'est dans celui-là que je cherche avant tout le sens et l'effet. Si vous faisiez une sonate, votre raisonnement serait fort bon : là vous n'avez pour personnages que des instrumens. Mais ici c'est un drame, c'est Armide, c'est Alceste que je vois et que j'entends; et quand leur chant m'ennuie ou m'assourdit, vous voulez que je demande aux instrumens ce qu'elles ont dû me dire et ce qu'elles n'ont pas dit! Eh! mais en ce cas, qu'elles ne chantent

pas du tout : il y a un moyen plus court : qu'elles jouent la pantomime, et l'orchestre jouera la piece. Si vous ne savez faire chanter que des violons, pourquoi faire crier des actrices? Qu'on s'en tienne aux gestes, et vous épargnerez leurs poumons et nos oreilles.

Enfin (et c'est là le capital), où avez-vous donc pris que l'opéra soit parmi nous ou puisse jamais être la tragédie? Nullement : ces deux genres de drames ont sans doute des rapports très-prochains, mais aussi des différences essentielles, et ce serait bien au détriment de l'un et de l'autre qu'on affecterait de les confondre. Des gens instruits, tels que ceux à qui je parle, ne peuvent pas s'appuyer ici sur le théâtre grec avec sa mélopée et ses chœurs : on a pu voir partout, on sait partout que l'ensemble de notre système théâtral s'éloigne beaucoup du leur ; les raisons en sont connues, et c'est en conséquence de ces raisons mêmes que l'art de la tragédie a été porté parmi nous beaucoup plus loin que chez les Anciens. La tragédie déclamée a dû devenir une imitation bien plus fidelle et plus ressentie que la tragédie notée; et c'est après l'expérience de deux siecles qui les a séparées par une si grande distance, que vous prétendez les rapprocher au point de n'en faire qu'une seule et même chose! Quelle erreur! Quoi! un spectacle où l'on va chercher tous les plaisirs des sens, pourrait avoir les mêmes effets que celui qui ne promet absolument d'autres plaisirs que ceux de l'ame et de l'esprit! Un spectacle où tous les objets du désir, tous les tableaux de la volupté sont étalés sans cesse aux yeux et à l'imagination, pourrait être le même que celui qui ne connaît d'autres moyens d'émotions que la terreur et la pitié! Vous vous flattez que la musique d'un opéra peut parvenir à reproduire l'il-

lusion d'une tragédie! Mais qui ne voit du premier coup d'œil, que cette illusion soutenue, qui est vraiment l'effet de la tragédie bien jouée; cette illusion, qui est le plaisir qu'on y va prendre, ne peut jamais se trouver à l'Opéra, où les accessoires, qui ne sont que l'assemblage de toutes les séductions des sens, font à tout moment oublier le drame et même la musique? Si vous voulez avoir là du vrai tragique, commencez donc par supprimer vos danses voluptueuses : celles de la tragédie grecques étaient toutes religieuses. Assurément vous n'y consentirez pas : vous savez trop ce que deviendrait votre Opéra sans la danse; mais quand vous y consentiriez, ce sacrifice qu'il faudrait faire aux mœurs, ôterait au spectacle son indécence, et n'en changerait pas la nature. Jamais la tragédie chantée, n'y eût il que de la musique, ne produira l'effet de la tragédie déclamée? Pourquoi? Parce que la musique seule y tient par elle-même trop de place pour ne pas partager l'attention et l'intérêt : plus elle sera belle, plus elle formera nécessairement, dans la totalité du spectacle, un plaisir à part et trop vif pour se perdre toujours dans l'intérêt du drame; au lieu que la déclamation rentre par elle-même dans cet intérêt purement dramatique, et d'autant plus qu'elle est plus parfaite. Et n'en concluez pas qu'il est donc vrai que la beauté du chant nuit au drame, et qu'en faveur de celui-ci l'on avait raison de vouloir réduire à peu près la musique à *cet art de noter la parole*, qu'on nous faisait admirer dans Gluck, comme si lui seul l'avait connu Point du tout : la musique ne nuit ici qu'à un effet qu'elle ne doit pas chercher, celui d'égaler l'illusion continue du drame parlé; et Gluck lui-même ne l'avait pas atteint et ne pouvait pas l'atteindre. A qui fera-t-on croire que l'opéra d'*Iphigénie* produisait

les mêmes émotions que la tragédie de Racine, telle que je l'ai vue au Théâtre-Français? Est-ce à un spectacle où l'on attendait un Vestris, un Dauberval, une Guimard, une Rose, une Cécile, que l'on a pu voir toute une assemblée dans l'état où j'ai vu mille fois le public quand il y en avait un digne d'assister à nos chefs-d'œuvre tragiques? cette attention souffrante, cette inquiétude palpitante, ces accens d'émotion, ces cris, ces larmes, ces sanglots? En vérité, vouloir retrouver tout cela dans un opéra, c'est placer l'école de Platon et de Socrate au souper de Laïs et d'Anacréon.

Je conclus : ne cherchons point à mettre ensemble ce qui doit être séparé. Au Théâtre-Français la tragédie est dans son domaine : la musique est dans le sien à l'Opéra. L'ame, il est vrai, doit toujours être pour quelque chose, ainsi que l'esprit, dans toute représentation théâtrale d'une certaine durée; mais dans celle où la musique commande, tout doit être subordonné à ses moyens. Elle peut produire des émotions assez vives, mais toujours plus ou moins passageres, jamais une illusion continue : jointe à un beau spectacle ou un beau chant, elle sera touchante dans quelques situations; mais elle ne peut se passer du secours de la variété et de l'agrément, et on l'avait très-bien compris lorsqu'on a introduit les ballets, les chœurs, les fêtes de toute espece sur le théâtre dont elle était la souveraine. Le genre de Quinault est le véritable : il avait senti que la musique n'est point faite pour affliger, effrayer, déchirer pendant trois heures. Si elle fait par moment des impressions qui approchent de la douleur, il est de son essence, de son devoir, de les adoucir ensuite par des sensations de plaisir. Une amante abandonnée peut s'affliger à son

clavecin aussi long-tems qu'elle voudra ou qu'elle pourra; mais au théâtre, une longue tristesse en musique est insupportable, parce que vous ne séparerez jamais de l'idée de la musique et de l'opéra, l'idée et le besoin d'un plaisir où les sens sont pour beaucoup, puisque c'est particulierement celui de l'oreille et des yeux, celui des sensations agréables et même voluptueuses; et jusqu'où ne les a-t-on pas portées depuis vingt ans? La tragédie, au contraire, est toute en illusions de l'ame, qui est là pour être trompée et remplie, comme les sens à l'Opéra veulent être flattés et satisfaits. Qu'on réfléchisse sur cette différence capitale, et l'on avouera que les ouvrages de Quinault et de ses successeurs sont les vrais modeles du genre, en y ajoutant seulement, ce qui est si aisé, la coupe italienne, seule propre aux grands moyens de la musique.

Ce genre, très-bien inventé pour un peuple amoureux de toutes les jouissances des arts, n'est point du tout épuisé : la Fable seule y peut ouvrir une source intarissable. L'Histoire doit très-rarement y entrer, et n'a pu même y paraître avec quelque succès que par le voisinage des siecles qu'on appelle héroïques. Les vrais héros de l'Histoire figureront toujours fort mal dans un opéra. Je ne m'accoutumerai jamais à entendre chanter César, Caton, Alexandre, Thémistocle, Régulus, les Horaces; et ici l'exemple des Italiens confirme seulement ce qui est prouvé et reconnu, qu'ils se soucient fort peu du drame, et uniquement de la musique. Ce n'est pas le héros qu'ils voient, c'est le *soprano* qu'ils écoutent. Puisque nous sommes meilleurs dramatiques, c'est à nous de maintenir les convenances et la dignité de chaque genre. — « Mais pourquoi les héros de l'Histoire ne parleraient-ils pas en musique comme ils parlent en vers?

L'un n'est pas plus naturel que l'autre, et vous-même venez de le dire. » — Je réponds que, dans les données des arts qui ne sont jamais *la nature*, il y a encore des convenances relatives que le bon sens démêle, et que le talent doit observer. L'imagination a aussi ses habitudes qui se forment par degrés comme toutes les autres. Accoutumés, dans la tragédie, à une imitation plus rapprochée, nous y voyons des héros que la poésie de toute espece a fait mille fois parler en vers, et à qui le théâtre de Melpomene conserve toute leur grandeur, quelquefois même au-delà : à l'Opéra, théâtre du merveilleux et du chant, ces héros nous paraissent descendre en se mêlant à ceux de la Fable. Le respect de leur nom, nécessaire à l'illusion théâtrale, se soutient encore quand on entend le vieil Horace, Auguste, Pompée, Mithridate, Brutus, César, parler si bien, quoiqu'en vers, qu'on oublie les vers pour admirer le grand-homme. Il n'en est pas de même du chant : c'est un talent trop commun, trop social, trop métier même pour se confondre dans notre pensée avec l'idée du personnage. Combien de fois s'est-on surpris à voir Tancrede dans un Lekain, et Roxane dans une Clairon! Mais jamais personne ne croira voir un héros dans un chanteur. C'est que la poésie est un art purement de l'esprit, et qui se dissimule davantage quand on le veut ou qu'on le peut; mais l'art du chant est toujours en évidence, et par conséquent l'artiste avec lui. Dès-lors l'illusion nécessaire dans le drame historique n'existe plus : on peut s'en passer dans le drame mythologique, d'autant plus qu'en venant à l'Opéra on sait qu'on entre dans le pays de la fiction. Là, tout est pris pour ce qu'il est, pour merveilleux et fabuleux : personne n'y vient, comme à la tragédie, pour être

abusé pendant quelques heures, au point de s'affecter de la piece comme d'un fait, et de prendre des comédiens pour des héros.

Je ne prétends rabaisser aucun des arts que j'aime et j'honore; mais comme toutes les vérités s'avoisinent, vous voyez déjà que la poésie, entre autres avantages, a sur la musique celui d'une imitation bien plus parfaite, puisqu'au théâtre le poëte et l'acteur son interprete peuvent, jusqu'à un certain point, ressembler au personnage, et être pris en quelque sorte pour lui; ce qui n'aura jamais lieu dans un rôle chanté. L'imitation musicale, comme l'avouent les gens de l'art les plus éclairés, a toujours du vague dans le moral, et il n'en saurait être autrement d'un art qui ne peint que par des sons. C'est pour cela même qu'elle est singulierement propre aux idées religieuses, et que la musique d'église, qui a de l'effet même dans le plain-chant grégorien, paraît si belle dans une messe de Gossec, dans un *oratorio* d'Hayden. Ce même vague de la musique, qui se fait toujours sentir, surtout en comparaison avec la poésie, dans tout ce qui est à notre portée, se prête merveilleusement à l'imagination dans les objets célestes qu'elle seule peut atteindre, puisqu'étant hors de nos sens, elles sont au dessus de l'ordre de choses que les sens peuvent seuls nous transmettre. Nous avons vu de l'héroïsme et des passions dans l'homme; mais nous ne connaissons Dieu, le ciel et le monde éternel que par l'intelligence. La musique aura donc plus de latitude et d'effet dans ce genre que dans tout autre. Il y a toujours dans le chant quelque chose d'indéfini qui peut se rapporter fort heureusement, selon le talent de l'artiste, à ce qu'il y a d'inconnu pour nous dans les choses divines. Il est également réel et singulier que l'imitation musicale puisse se rapprocher, dans

notre pensée, de la Majesté de Dieu (1), plus que de la grandeur d'un héros : c'est que nous pouvons juger l'une, et ne pouvons tout au plus que conjecturer l'autre. La poésie et la déclamation auront donc toujours la supériorité dans l'imitation théâtrale; et pour en marquer un dernier trait, l'acteur tragique peut avoir sur la scene une dignité que le chanteur n'aura jamais : l'eût-il personnellement, le chant la lui ôterait. La déclamation, au contraire, peut la donner à celui qui ne l'a pas : qui l'a prouvé mieux que notre Lekain ? Il suit que voilà encore un caractere essentiellement tragique que la musique ne saurait donner. Nous avons vu qu'elle ne peut jamais avoir le même degré de vérité que la déclamation, ni produire les mêmes effets. Essayez à présent d'avoir la tragédie dans un opéra, et soyez sûrs que vous n'aurez ni l'un ni l'autre, et que vous gâterez tous les deux.

Le *duo* d'Achille et d'Agamemnon dans l'*Iphigénie* de Gluck est peut-être la plus grande preuve de cette absence de dignité historique et tragique : sans l'habitude constante de s'en passer à l'Opéra, fondée sur ce que naturellement on ne demande pas ce qu'on ne saurait obtenir, aurait-on supporté que, dans cette fameuse querelle de deux héros qu'Homere et Racine nous ont si bien fait connaître, ils parlassent tous

(1) A propos de ce morceau d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, *Au faîte des grandeurs*, qui est en effet d'un caractere religieux et imposant, l'abbé Arnaud disait (et c'était encore une de ses phrases faites) : *Avec ce morceau-là on fonderait une religion*. Jamais la musique n'a fondé aucune religion; mais ce qui est très-vrai, c'est que la musique et la poésie sont originairement filles de la religion. Ces filles-là ont étrangement dégénéré, et ont été souvent bien ingrates envers leur mere; mais il n'est pas moins certain que les premiers vers et les premiers chants ont dû être adressés au Maître de la nature.

deux ensemble, comme deux hommes du peuple qui s'injurient en *duo* avant de se battre? Il était assez simple qu'un poëte tragique en fît la réflexion, d'après toutes les bienséances reçues au théâtre : on répondit que *cette critique était une puérilité*, et la réponse n'était qu'une injure. Mais quand même on aurait dit que les convenances musicales permettaient à l'Opéra ce que défendait la tragédie, ce n'eût pas été une raison ni une apologie suffisante; c'eût été seulement un aveu de ce que je viens d'exposer, que l'imitation musicale est dispensée de la noblesse qu'exige l'imitation poétique et théâtrale. Mais cette vérité générale ne justifiait pas le musicien; car s'il est toujours permis de faire chanter en *duo* qui l'on veut, au moins n'y est-on pas toujours obligé, et ce n'est pas la premiere fois qu'on aurait trouvé un *duo* ou tel autre morceau de musique entierement déplacé. Il faudrait donc prouver qu'il ne l'est pas, et c'est ce dont on eut soin de ne pas dire un mot. Je n'en fus point du tout surpris; car ici, non-seulement le bon goût, mais le sens commun crient si fort, qu'un pareil *duo* entre Achille et Agamemnon est le dernier excès de la disconvenance et du ridicule, que, pour le nier, il fallait avoir pris décidément le parti de compter pour rien le bon goût et le bon sens dès qu'il s'agissait de défendre Gluck, et avec cette résolution-là il ne reste de ressources que les injures (1).

(1) Vers le même tems, et toujours en réponse à des critiques de Gluck qui avaient parlé de la période musicale, et qui savaient fort bien la musique, on imprimait ces propres paroles que je transcris textuellement, tant elles sont précieuses à conserver : « Qu'est-ce que » la période en musique? *Hélas !* c'est la fille de l'igno- » rance et du mauvais goût. » C'est précisément comme

C'est ici le moment de parler de cet opéra d'*Iphigénie en Aulide* comme ouvrage de théâtre et de poesie, et je me serais contenté de ce que j'en ai dit jusqu'ici comme époque d'un changement nécessaire dans la forme du mélodrame; je n'aurais certainement pas fait venir après les titres que peut encore citer la scene lyrique de notre siecle, un canevas si facile à tailler sur un chef d'œuvre de Racine, et qui n'a d'autre mérite que d'être favorable à la musique, mais d'ailleurs recouvert de la plus médiocre versification, et qui n'offre à la lecture que des lambeaux qu'on a défigurés en les arrachant des plus belles scenes dont puisse se glorifier la tragédie. Mais qui aurait cru que d'une entreprise de cette sorte, dont le talent sera toujours incapable par respect pour le génie et l'art, et qui ne pouvait être pardonnée qu'à un homme sans conséquence et sans prévention, on osât jamais faire un titre de gloire, au point de comparer à Racine le manœuvre qui avait si cruellement mutilé une tragédie pour la mettre à la taille de l'opéra? C'est pourtant ce qu'on a fait dans la derniere édition du *Dictionnaire historique*, et toujours en prenant au hasard dans les journaux la partie littéraire de cet ouvrage; ce qui

---

si l'on disait : « Qu'est-ce que le nombre dans les vers, » et la liaison des idées dans le style? *Hélas!* ce sont les » enfans de l'ignorance et du mauvais goût. » La parité est exacte; et en lisant ces inconcevables inepties, tout homme sensé dira : *Hélas!* (et c'est ici qu'*hélas* est à sa place) de quoi n'est pas capable le despotisme de l'opinion, qui n'est autre chose que le délire de l'amour propre?

Toutes les diatribes *gluckistes* sont pleines de traits de la même force, avec un assortiment de personnalités grossieres. On ne trouvera du moins rien de semblable dans les écrits de leurs adversaires, qui de plus n'avaient pas le tort d'être agresseurs.

a dû en faire la plus défectueuse de toutes. On y lit que *le dialogue entre Agamemnon et Achille est digne de Racine*, qu'*il y a de la noblesse et de la rapidité* : on y parle du *goût et des bons principes* de l'auteur (1). Je ne sais pas quels étaient ses *principes ;* mais d'après tous ceux que j'ai étudiés et suivis dans ce *Cours*, cette scene n'est *digne* que d'un écolier et d'un mauvais écolier ; et pour le juger, la comparaison avec le maître n'est nullement nécessaire. Ce serait encore une nouvelle injure de les comparer, même pour en faire voir toute la distance ; et les rapprocher pour les mettre sur la même ligne est un de ces excès que l'on n'a pu trouver que dans des feuilles vouées au parti *gluckiste*, et un de ces scandales littéraires dont vous avez toujours trouvé bon que l'on fît ici justice. Voyons la scene :

ACHILLE.

Arrêtez.

AGAMEMNON, *à part.*

C'est Achille ! Aurait-on pu l'instruire ?

Dès le premier vers, voilà d'abord deux sottises, car une telle ignorance des bienséances théâtrales les plus communes doit être caractérisée par le terme propre. L'auteur, qui avait vu souvent dans les tragédies ce mot, *arrêtez*, a cru qu'on pouvait s'en servir partout indifféremment. Il n'a pas senti combien il était ici étrangement déplacé ; que le bon sens ne pouvait ni supposer ni souffrir qu'Achille lui-même débutât avec Agamemnon, avec le roi des rois, par un trait d'arrogance aussi contraire à la dignité du rang suprême, qui ne doit jamais être compromise dans le drame, qu'aux ménagemens dont ne peut se dispenser d'abord l'amant d'Iphigénie, qui ne doit éclater qu'après l'aveu d'Aga-

(1) Le bailli du Roulet.

memnon. Il n'est pas moins hors de vraisemblance que le fier Atride, apostrophé d'une maniere si insultante, ne réponde que par un *à parte* pris de Racine, il est vrai, mais dans une autre scene où il est à sa place (1), au lieu qu'il est ici à glacer et à faire rire. Sur un théâtre tragique, à ce premier mot, *arrêtez*, la huée aurait été générale et infaillible ; mais il est clair qu'à celui de l'Opéra on porte de tout autres idées, et cent exemples le prouveraient comme celui là, s'il n'était superflu de les multiplier à l'appui d'une vérité sensible pour quiconque a un peu d'habitude de la scene :

ACHILLE.

Je sais vos barbares projets ;
Je sais qu'inhumain et parjure,
Vous vouliez sous mon nom consommer des forfaits
Dont frémit la nature.
J'en saurai malgré vous prévenir les *effets*.
Mais vous qui m'avez fait la plus sensible injure,
Rendez grâce à l'amour si mon bras furieux
N'a pas déjà vengé.....

Ainsi dès le commencement de la scene nous sommes à la fin : ici la scene commence comme elle finit dans Homere et dans Racine; car il est de toute évidence qu'Agamemnon, si hautement injurié et menacé, doit sur-le-champ mettre la main sur son épée. Encore une fois, loin d'ici toute comparaison ; mais il faut bien faire voir comment Homere et Racine ont suivi la nature et les convenances, et à quel point le faiseur d'opéra s'en est éloigné. Dans Homere, la premiere injure vient d'Agamemnon, qui menace Achille

(1) C'est dans la scene du premier acte, où Achille parle de l'arrivée prochaine d'Iphigénie, qu'Agamemnon, qui se flatte de l'avoir prévenue, exprime toute son inquiétude par ces mots qu'il dit à part:

Juste ciel ! saurait-il mon funeste artifice ?

de lui enlever sa Briséis, quoique celui-ci ne lui ait parlé jusque-là qu'avec le respect dont il fait profession pour le rang du roi des rois. C'est ensuite Achille qui menace seulement de quitter l'armée, et qui d'ailleurs motive son indignation sur le peu d'égards que l'on a pour ses grands services. Enfin c'est Agamemnon qui lui réplique, comme dans la tragédie :

Fuyez; je ne crains point votre impuissant courroux, etc.

Et c'est alors qu'Achille porte la main au glaive et le tire à moitié; et Minerve l'arrête en le saisissant par les cheveux, comme dans la tragédie Achille s'arrête et repousse le fer dans le fourreau, en songeant qu'il a devant lui le pere d'Iphigénie; en sorte que, dans l'épopée, c'est l'intervention d'une divinité qui enchaîne le bras du terrible Achille; et dans la tragédie, c'est la plus impérieuse de toutes les passions, l'amour. Je ne demande pas que cette marche savante et sublime de conception et d'exécution se trouve dans le moderne rimeur faisant des paroles pour Gluck; mais au moins ne fallait-il pas contredire si mal-adroitement des modeles consacrés. Il y a cent fois, mille fois plus de terreur dans le seul début de la scene de Racine, dans ce courroux concentré qui gronde à chaque mot, tout en s'efforçant de se retenir, comme le bruit sourd des secousses intérieures d'un volcan fait trembler avant l'explosion : il y a là mille fois plus d'effet tragique que dans toute la scene de l'opéra. Dira-t-on que le genre n'admet pas ces gradations si bien ménagées et si bien soutenues, et cette profonde science de la progression dramatique? Soit ; mais d'abord c'est avouer ce que je soutiens, et démentir ce que vous prétendez, que l'opéra puisse s'approprier les effets de la tragédie. Ensuite cette théorie

de la progression, sans pouvoir être égale dans les deux genres (il s'en faut de tout), doit pourtant exister proportionnellement dans le genre secondaire, comme dans le genre supérieur : elle est l'essence du drame. Il n'est permis nulle part d'intervertir l'ordre naturel, et de commencer par où l'on doit finir. Il est plaisant d'appeler cela de la *rapidité*, comme si c'était aller vîte que de marcher à reculons; et n'est-ce pas ce que fait Atride lorsqu'à de si violentes invectives, à ces termes de *barbare*, de *parjure*, de *forfaits*, à ces menaces directes dont il est accueilli au premier abord, il ne répond qu'avec une morgue qui n'est plus que froide, parce que ce n'en est pas le moment, et qu'alors il faut davantage?

Jeune présomptueux,
Vous dont l'audace et m'indigne et me blesse....

Jeune présomptueux est du *Cid*, et cet hémistiche est si connu, ces premieres paroles que répond Gormas au défi de Rodrigue, sont tirées d'un dialogue si célebre depuis plus de cent cinquante ans, qu'il faudrait se défendre d'emprunter ce que tout le monde sait par cœur, surtout pour en faire un si mauvais usage. Gormas, qui méprise la jeunesse du Cid, ne saurait s'exprimer mieux; mais Agamemnon, traité comme le dernier des hommes, doit trouver là plus que de la *présomption et de la jeunesse*. *Qui m'indigne et me blesse*, pris d'une autre tragédie, n'est pas mieux placé, et n'est en lui-même qu'une négligence de diction dans Voltaire; car *blesser* est moins qu'*indigner*, et l'un ne devait pas être après l'autre, et surtout Agamemnon doit être plus que *blessé*.

Oubliez-vous qu'ici je commande à la Grece,
Que je ne dois qu'aux dieux compte de mes desseins,
Et que vingt rois soumis à mon pouvoir suprême

Doivent sans murmurer, que vous devez vous-même
Attendre avec respect mes ordres souverains?

Cet excès d'arrogance que l'auteur a pris pour de la grandeur, est absurde. Un roi ne parlerait pas autrement à un sujet et de ses sujets, et certes, Achille et vingt autres rois ne sont point sujets d'Agamemnon, ne sont point *soumis à son pouvoir suprême, n'attendent point avec respect ses ordres souverains :* tout cela, il faut le dire, est d'une ineptie complete, et d'une ignorance honteuse. Il y a loin de ce ton, qui est celui de la royauté absolue, à celui qui convient au commandement suprême volontairement déféré par des rois qui se donnent un chef militaire. Homere et Racine n'ont jamais confondu deux choses si différentes : jamais Agamemnon, dans l'*Iliade*, ne s'exprime avec cette hauteur despotique et révoltante, non plus que Godefroi dans la *Jérusalem.* Quand le sage Nestor veut apaiser Achille, il ne s'avise pas de lui dire qu'il doit *obéir avec respect aux ordres souverains* d'Agamemnon; il se contente de lui représenter très-judicieusement qu'il doit éviter toute querelle avec le fils d'Atrée, parce que *jamais roi n'a été autant que lui élevé en gloire.* Si lui-même regardait Achille comme fait pour lui obéir, il ne lui dirait pas dans Racine comme dans Homere : *Fuyez ;* il lui dirait : *Obéissez.* Voyez avec quelle adresse Racine a ménagé ces nuances nécessaires, et comme il sait tempérer les idées et les mots de *pouvoir* et d'*obéissance* dans la bouche d'Agamemnon, par un rapport toujours prochain avec le commandement militaire et l'intérêt de la Grece :

Assez d'autres viendront, *à mes ordres soumis*,
Se couvrir des lauriers qui vous étaient promis.

On sent qu'il ne s'agit que d'une *soumission convenue*, et payée par des *lauriers*.

Un bienfait reproché tint toujours lieu d'offense.
Je veux moins de valeur *et plus d'obéissance*.
Fuyez, etc.

Les services d'Achille qu'il vient de reprocher au *chef de tant de rois*, étaient donc un *bienfait* plutôt qu'un devoir de dépendance. Si Agamemnon se permet une fois le mot d'*obéissance*, c'est par comparaison avec *la valeur*, ce qui rentre dans l'ordre militaire qu'un chef peut réclamer : et ce mot d'*obéissance*, quoique nuancé est si dur par lui-même, qu'il ne le laisse échapper qu'au dernier moment, quand il se décide à une rupture entiere. Il ajoute sur-le-champ : *Fuyez*, et tous deux à l'instant même mettent la main sur leur épée. Je sens qu'en voilà beaucoup sur une scene; mais en faut-il moins pour dévoiler les secrets de l'art, quand il s'agit de les opposer à l'impéritie, et quand il est devenu si commun de ne paraître pas même s'en douter? Croit-on qu'un artiste descendît volontiers à tant de détails, nouveaux à coup sûr pour la plupart des lecteurs et même des auteurs, s'il n'y était forcé par l'intérêt de l'art? Eh bien! plus de gens au moins comprendront pourquoi une belle scene est une si belle chose, tout ce qu'il faut d'esprit pour la dessiner, et de talent pour l'exécuter; pourquoi il y a tant de distance aux yeux du connaisseur entre l'excellent et le médiocre, et comment il y en a encore beaucoup entre le médiocre et le mauvais. Nous en sommes ici à ces deux extrêmes, le tableau d'un maître et le barbouillage d'un mauvais copiste; et il est aussi trop choquant que l'on ait eu le front de comparer l'un à l'autre.

Comment supporter les vers substitués à ceux de Racine? Dans celui-ci, Achille s'écrie :

Juste ciel! puis-je entendre et souffrir ce langage?

Voilà le cri de la fierté impatiente. A-t-on pu croire que ce fût la même chose de dire :

Dieux ! *faudra-t-il* souffrir ce superbe langage ?

Faudra-t-il ici est presque niais ; et que ce futur est ridicule quand la chose est présente !

AGAMEMNON.

Cessez un discours qui m'offense.
Quelque sort aujourd'hui qui lui soit destiné,
C'est à vous d'attendre *en silence*
Ce qu'un pere et les dieux en auront ordonné.

Le premier vers est d'une mortelle froideur après ce qui a été dit, et c'est ce qui doit arriver quand on *met tout en feu* en arrivant : tout est de glace un moment après. Ici le dialogue tourne en raisonnement, après avoir commencé par un torrent d'injures : cette marche rétrograde est à faire pitié. *En silence* est une expression hors de toute mesure. Agamemnon parle à un Achille comme il pourrait parler à sa fille si elle l'interrogeait. L'auteur a pris cette charge puérile pour de la noblesse, ainsi que ses admirateurs. Mais avec quelle dignité calme et quelle noble réserve s'exprime l'Agamemnon de Racine dans ce premier couplet, dont les quatre vers qu'on vient de lire ne sont qu'une plate contrefaçon !

Seigneur, je ne rends point compte de mes desseins.
Ma fille ignore encor mes ordres souverains ;
Et quand il sera tems qu'elle en soit informée,
Vous apprendrez son sort ; j'en instruirai l'armée.

Il ne dit pas qu'il *ne rend compte de ses desseins qu'aux dieux*, car *les dieux* ne font rien là : il se contente de dire à celui qui ose l'interroger, qu'il *n'a point de compte à lui rendre*, et cela suffit. Il ne parle de *ses ordres souverains* que par rapport à sa fille, et cela seul est convenable. Il ne prétend point qu'Achille *les attende en si-*

lence, ce qui est une sottise; et malgré tous ces ménagemens tres-bien placés dans un moment où Achille se contraint encore, la hauteur du personnage et l'orgueil déjà blessé se font sentir parfaitement par ce seul vers, qui confond Achille avec tous les autres Grecs :

Vous apprendrez son sort; j'en instruirai l'armée.

Voilà un trait de l'art, mais il faut l'apercevoir. Descendrons-nous jusqu'à la diction de cette scene prétendue lyrique? On n'y voit que des fautes depuis le commencement jusqu'à la fin. Achille *saura prévenir les effets des forfaits; prévenir les forfaits* suffisait pour la raison et pour la langue : *les effets des forfaits* sont d'un apprenti qui a besoin d'une rime aux dépens du sens. Racine avait dit :

Vous croyez qu'approuvant vos desseins odieux,
Je vous laisse égorger votre fille à mes yeux!
Que ma foi, mon amour, mon honneur y consente!

Pourquoi donc ne pas conserver ces vers. Etaient-ils plus difficiles à mettre en récitatif que ces deux-ci?

Vous pensez qu'insensible *à la gloire, à l'amour*,
Je vous laisse immoler votre fille *en ce jour!*

La gloire, l'amour, ici ces généralités sont glaçantes : *Ma foi, mon amour, mon honneur*, voilà comme on parle dans la situation d'Achille, et même sans être Achille.

Je vous laisse immoler votre fille *en ce jour!*

Oh! *immoler en ce jour*, au lieu d'*immoler à mes yeux*, passe tout le reste. Jamais peut-être cette cheville si banale dans nos opéras et même dans nos tragédies (mal écrites s'entend) n'a été plus malheureusement clouée à la fin d'un vers. *En ce jour!* Eh! misérable, quand ce serait dans un autre jour, *la laisserais-tu*

immoler? Si du moins cet exemple pouvait apprendre à nos rimeurs à chevilles, qu'elles ne sont pas seulement une platitude, mais bien souvent un contre-sens! une bêtise!

De votre audace téméraire
J'arrêterai *le cours.*

Le cours de l'audace!

Avant que *votre fureur*
Immole ce que j'aime,
Il faut que *votre rage extrême*
S'apprête à me percer le cœur.

La fin répond en tout au commencement. « *Avant que votre fureur immole, il faut que votre rage s'apprête....* La belle phrase et l'heureuse distinction de *la fureur* et de *la rage!* et *la rage extrême!* On savait que *la rage* était l'extrême de *la fureur*, et si *la rage* peut avoir une épithete, assurément ce n'est pas celle d'*extrême.* Je ne me rappelle pas même d'avoir vu autre part cette expression digne des chansonniers du Pont-Neuf. Enfin *la rage* qui *s'apprête!* il n'y manque rien. Que dire d'un pareil style, si ce n'est ce que disait Malherbe à un poëte de la même force? *Avez-vous été condamné à faire ces vers-là sous peine d'être pendu? Je ne vous connais pas d'autre excuse.* Eh bien! l'on nous en fait tous les jours des milliers dans ce goût-là, et qui sont loués tout comme ceux-là, et même davantage. Encore si nous n'avions fait de progrès que dans ce genre de mal! si ce siècle *régénérateur* n'avait gagné qu'en ridicule!.... *O utinam!*

Le reste de la pièce n'est pas mieux écrit.

Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide,
Elle est morte.....

avait dit Racine, qui parlait comme la nature. Ce seul mot, *elle est morte*, dans la bouche

d'un pere, fait frissonner. Il était juste que du Roulet crût enchérir sur Racine.

Si ma fille arrive en Aulide,
Si son *fatal destin* la conduit en ces lieux,
Rien ne la peut sauver du transport homicide
De Calchas, des Grecs *et des dieux*.

Le transport homicide des dieux! Racine avait dit:

Ne craignez ni les cris, ni la foule impuissante
D'un peuple qui se presse autour de cette tente.
Paraissez, et bientôt, sans attendre mes coups,
Ces flots tumultueux s'ouvriront devant vous.

L'Achille de du Roulet et de l'Opéra dit à Iphigénie:

Princesse, suivez-moi.
Ne craignez ni les cris ni *la rage inutile*
D'un peuple à mon aspect *saisi d'un juste effroi*.

Inutile au lieu d'*impuissante*, n'est-ce pas un heureux changement? Mais le *juste effroi*, comment l'accorder avec *la rage*? Ah! une *rage* plus qu'*inutile*, c'est celle d'estropier ainsi de beaux vers, et de remplacer tant de beautés par tant de platitudes.

Ils m'étaient chers, je ne puis m'en défendre,
Ces jours contre *lesquels* les dieux sont conjurés.

Lesquels! en style noble, *lesquels*, quelle *noblesse* lyrique!

Lui, par qui votre cœur à Calchas présenté....
RACINE.

C'est encore l'harmonie lyrique apparemment qui a fait changer ainsi ce vers:

Qui? lui! par qui son cœur à Calchas présenté.

Qui? lui! par qui son cœur. En vérité, c'est une gageure, de prendre ainsi les vers de Racine, du plus mélodieux de nos poëtes, et de les marteler sur l'enclume pour en faire le sup-

plice de l'oreille. J'en citerais cent autres exemples : encore un, et je m'arrête pour ne pas excéder le lecteur.

Un prêtre environné d'une foule cruelle
Portera sur ma fille une main criminelle!
RACINE.

Un prêtre environné d'une foule *cruelle*
Ose porter sur *elle* une main *criminelle*!
DU ROULET.

Je ne sais de quel démon il faut être possédé pour substituer à cet hémistiche, *portera sur ma fille*, l'insupportable consonnance de trois hémistiches en *elle :* si c'est un des démons de l'Opéra, à coup sûr ce n'est pas celui de la poésie.

La versification d'*Alceste* est peut-être encore plus mauvaise : c'est partout la même dureté dans les tournures et dans les expressions, et l'on y trouve jusqu'à des fautes de mesure, des *hiatus* qui prouvent l'ignorance des premieres regles.

Ah! ma félicité *est* d'autant plus parfaite.

Mais ici du moins Racine n'est pas compromis, et cela me dispense d'en dire davantage sur cette ennuyeuse et monotone lamentation, où rien n'est motivé, ni conçu, ni ménagé; où l'on fait faire par Alceste elle-même l'aveu très-maladroit d'un sacrifice que personne ne doit cacher plus qu'elle; où Hercule arrive comme tombant des nues, sans qu'on ait eu seulement l'attention de préparer le spectateur à sa venue, en disant un mot de son amitié pour Admete; ce qui offrait de soi-même une variété et un mobile d'intérêt. Mais je ne finirai pas cet article sans déplorer, du moins pour l'honneur de la France, cette misérable ressource imaginée de nos jours, de livrer impitoyablement nos

chefs-d'œuvre tragiques au ciseau de nos tailleurs d'opéras. Cette mode accréditée sans réclamation est la honte de notre littérature, et rien n'accusera plus hautement dans l'avenir la stérilité réelle de talent, mal déguisée sous la vaine abondance de tant de rapsodies, que ce dernier expédient de l'impuissance, qui trouve tout simple de s'emparer de nos plus belles tragédies pour les réduire à des croquis informes, aussi éloignés du lyrique de Quinault, que du tragique de Racine et de Corneille. « Est-ce là, dira-t-on, le respect qu'avait cette nation pour des ouvrages dont elle paraissait si fiere, pour des monumens du génie qui étaient uniques dans le Monde, pour son *Andromaque* et sa *Phèdre*, pour son *Cid* et ses *Horaces?* Elle les laissait découper en ariettes pour en faire un objet de trafic entre des rimailleurs qui les barbouillaient de leurs mauvais vers, et des musiciens qui les chargeaient de leurs notes. » Quelle turpitude! Eh! si tu veux être auteur, ne peux-tu pas du moins faire tout seul un mauvais opéra? Te faut-il absolument une bonne tragédie à dépecer? On reprochait à Marmontel fort aigrement et fort mal-à-propos de coudre quelques airs aux scenes de Quinault, et ces scenes n'étaient point mutilées ni même déparées par les airs que Marmontel tournait fort bien; et quand, au lieu de ces vers fameux que nous savions dès le collége,

Pour aller jusqu'au cœur que vous voulez percer,
Voilà par quels chemins vos coups doivent passer,

on vient nous chanter ceux-ci, dont nos premiers rhétoriciens n'auraient pas été capables:

Il faut que votre *rage extrême*
S'apprête à me percer le cœur,

on n'entend que des applaudissemens répétés

dans les journaux, et perpétués dans des *Dictionnaires!* Passons qu'on ait pu tolérer une fois cette mutilation de notre *Iphigénie* en faveur d'une innovation utile d'abord à la musique et au spectacle, et qu'on ait fait grâce aux paroles en faveur de Gluck : passons encore qu'un accompagnement de trompettes et de tambours ait fait extasier un public novice à la fois et enthousiaste, jusqu'à ne pas s'apercevoir que l'air en lui-même ne vaut guere mieux que les paroles (1). Mais fallait-il que le peuple français, en se passionnant pour ses prétentions en musique, devînt assez indifférent à sa gloire en poésie pour sacrifier le Racine de la France au Gluck de l'Allemagne, au point de comparer à des vers sublimes des paroles dignes de risée, et de faire de du Roulet un émule de Racine? Non, je ne souffrirai point cette espece de sacrilége : tout à l'heure je ne m'en soucierai plus, il est vrai, quand des sacriléges d'une autre espece m'occuperont tout entier. Mais jusqu'à la fin de ce *Cours* (et que n'y suis-je déjà!) je

---

(1) J'ai vu beaucoup de gens de l'art trouver, comme moi, cet air aussi commun qu'insignifiant; et quoique les accompagnemens soient quelque chose, il ne faut pourtant pas que le chant, en se séparant de l'orchestre, ne soit plus rien. Si l'on veut s'assurer à quel point celui-là est dénué de caractere et d'expression, il n'y a qu'à le chanter, sans rien changer à la note ni à la mesure, sur ces paroles d'un couplet bachique; et s'il convient parfaitement à Grégoire à table, il est clair qu'il n'est pas d'Achille en fureur.

Tonneau qu'aujourd'hui j'ai percé,
Un jour me suffit pour te boire.
Bacchus chantera ma victoire
S'il te voit bientôt renversé;
Et si, dans l'ardeur qui me guide,
Aujourd'hui pressé de jouir,
Dans ma cave je fais un vide,
Dès demain je veux le remplir,
    Je veux le remplir, etc.

dois tenir ferme à mon poste, et je défendrai le terrain, et après tout j'ai le droit de dire à ceux qui se mêlent de ce qui ne les regarde pas, que ce terrain est le mien : *Terra quam calco mea est.* J'ai même la consolation de savoir qu'il ne restera pas après moi sans défenseur, et je sais à qui résigner ma place.

APPENDICE
DU CHAPITRE PRÉCÉDENT,

Ou Observations sur un ouvrage de M. Grétry, intitulé Mémoires ou Essais sur la Musique.

Lorsque dans le *Journal de Littérature*, où j'étais obligé de rendre compte des nouveautés, je me permis de mêler quelques critiques à beaucoup de louanges, en annonçant l'*Iphigénie* de Gluck, bien loin de vouloir donner à mon opinion plus d'autorité qu'elle n'en devait avoir, je commençai par déclarer que je ne savais point la musique; et cet aveu que rien ne nécessitait, puisque je ne parlais pas de l'art en lui-même, était l'opposé d'un charlatanisme très-commun, celui d'affecter des connaissances qu'on n'a pas, ou de dissimuler l'ignorance de ce qu'on n'a pas étudié. Jamais rien ne fut plus éloigné de mon caractere; et sans prétendre que l'on me sût gré de ma bonne foi, je ne croyais pas du moins qu'elle ne dût m'attirer que des injures. Mais j'avais à faire à des hommes qui faisaient arme de tout, et près de qui tout droit était perdu dès qu'on osait n'être pas de leur avis : c'étaient des *philosophes*. Dès-lors ils n'eurent plus d'autre champ de bataille que ces mots répétés de mille manieres : *Vous ne savez pas la musique : pour-*

quoi en parlez-vous ? J'aurais pu répondre ce que tout le monde savait, que Dubos avait fait un ouvrage généralement estimé sur la poésie, la musique et la peinture, « quoiqu'il ne sût pas un mot de musique, qu'il n'eût jamais fait un vers, et qu'il n'eût pas chez lui un tableau : » ce sont les termes de Voltaire. J'aurais pu ajouter que c'était la premiere fois qu'on avait incidenté sur ce point, et que jamais on n'avait dit à aucun de ceux qui depuis tant d'années avaient dans les journaux parlé en bien ou en mal des nouveaux opéras : Etes-vous musicien ? Si vous ne l'êtes pas, taisez-vous. La plupart ne savaient pas plus de musique que moi, et n'avaient pas pris la peine de le dire. C'est qu'en effet ils n'avaient pas plus que moi parlé du technique de la musique, mais de ses effets au théâtre et de son union avec le drame, toutes choses dont peut juger suivant ses facultés quiconque a de l'oreille et du sens. « La musique n'a besoin, pour être bien sentie, que de cet heureux instinct que donne la nature. » C'est l'auteur des *Mémoires* qui nous le dit, et il ne fait qu'attester une vérité reconnue. Mais l'on avait besoin contre moi d'un subterfuge pour éluder les raisons, et j'avais assez raisonnablement parlé du mélodrame, pour qu'il ne restât guere d'autre ressource que ce refrain mensonger : *Vous parlez de musique sans la savoir.*

Il y a dans les arts deux parties, l'une élémentaire et mécanique, qui n'est connue que des artistes, et dont eux seuls ont le droit de parler ; l'autre, qui est le résultat des opérations de l'art, a pour juge quiconque a des organes sensibles et quelque justesse dans l'esprit. Si l'on pouvait nier ce principe incontestable, il s'ensuivrait que les poëtes, les musiciens, les peintres, les sculpteurs n'auraient de juges que leurs confreres. Je

ne crois pas qu'ils voulussent admettre cette conséquence, ni qu'ils y gagnassent beaucoup. Je sais bien que les meilleurs juges en tout genre sont les bons faiseurs, pourvu qu'ils soient sans partialité; ce qui est la chose du monde la plus rare entre eux. Mais eux-mêmes seraient fort fâchés d'imposer silence aux amateurs exercés qui joignent le goût à l'habitude, et qui, s'ils peuvent se tromper comme tout le monde, du moins n'ont pas l'intérêt de tromper; ce qui est déjà beaucoup. Un homme qui ne sait pas les regles du dessin, ne saura pas en quoi péche une figure mal dessinée, ni d'où vient le défaut de lumiere ou d'ombre; mais il pourra dire que cette tête, cette attitude, ce groupe, manquent d'expression ou de convenance; que cette couleur n'est pas celle de la nature, et même pourquoi. De même en musique, celui qui n'a pas étudié la composition, ne dira pas si elle est correcte et savante, ou si elle ne l'est pas; il ne raisonnera pas sur les combinaisons harmoniques ni sur les procédés d'une phrase musicale : ce sont là les moyens de l'art, et il n'y entend rien. Mais cet air a-t-il le caractere convenable? Ce chant est-il agréable à l'oreille, ou ne l'est-il pas? Le motif établi se trouve-t-il dans tout ce morceau? Cette musique est-elle seche ou mélodieuse, pauvre ou riche d'expression, monotone ou variée? Ce duo est-il bien placé? produit-il l'effet analogue à la situation? Ces questions et cent autres semblables appartiennent au goût naturel, et se décidant comme toutes les autres du même genre par l'expérience et le tems, la discussion en est permise à tout le monde.

Ces vérités sont si évidentes, qu'il est même honteux qu'on ait eu besoin de les rappeler; mais la honte est pour ceux qui nous y forcent. On ne s'avisa pas d'y répondre quand je fus obligé de les

mettre en avant : il n'y avait pas moyen. On n'essaya pas non plus la méthode qui m'a toujours été familiere dans toute controverse, et dans cet article comme dans tous les autres, celles des citations; infaillible quand l'adversaire est à moitié réfuté dès qu'il est fidellement transcrit, mais impraticable quand on ne peut guere le citer, sans que le lecteur lui donne raison. On appela au secours *tous les enfans de chœur de l'Europe*, qui en effet savaient le contre-point mieux que moi : on les fit *rire* d'un *homme de lettres* qui, *sans savoir la musique*, ne trouvait pas celle de Gluck admirable en tout, et Gluck même eut la mal-adresse de se charger de cette plate facétie en la signant.

Je me souviens que dans ce tems, ouvrant par hasard le *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau, j'y retrouvai précisément tout ce que je venais d'écrire sans l'avoir jamais lu. C'était absolument les mêmes idées et les mêmes principes, sauf les différences de diction : d'ailleurs, la conformité était frappante. Elle embarrassa un peu les *maîtres* qui m'avaient si vertement réprimandé; car enfin j'en avais un pour moi, et ce n'était pas le seul. Mais on répondit qu'on *ne trouvait pas tout dans les Dictionnaires*, ce qui était vrai, mais ce qui n'empêchait pas que je n'y eusse trouvé tout ce qu'il fallait pour avoir raison.

C'est la même chose aujourd'hui : tout ce qui concerne ici l'Opéra était écrit quand j'ai lu les *Mémoires* de l'auteur de *Lucile* et de *Silvain*, et j'ai encore eu cette fois le plaisir de m'assurer que si *je ne savais pas la musique*, je la sentais du moins comme ceux qui ne réussissent pas mal à en faire. La lecture de cet ouvrage, dont je me suis heureusement avisé dans un moment de loisir, m'a fait éprouver une autre sorte de satisfaction. Je savais bien que l'auteur était non-seulement

grand artiste, mais homme de beaucoup d'esprit : je ne savais pas qu'il fût écrivain, et il l'est. Il m'avait toujours paru celui de nos compositeurs qui avait eu le plus d'esprit en musique; mais j'ai vu, en le lisant, qu'il en a aussi beaucoup dans son style, et je suis bien aise d'avoir cette occasion de l'en féliciter (1). Les lecteurs ne seront pas fâchés de suivre un moment avec moi un tel homme parlant de son art, et ils jugeront s'il y a des rapports entre ce qu'ils viennent de lire et ce que je vais mettre sous leurs yeux.

« Voulez-vous savoir si un individu quelconque est né sensible à la musique? voyez seulement s'il a l'esprit simple et juste; si dans ses discours, ses manieres, ses vêtemens il n'a rien d'affecté; s'il aime les fleurs, les enfans; si le tendre sentiment de l'amour le domine. Un tel être aime passionnément l'harmonie et la mélodie qu'elle renferme, et n'a nul besoin de composer une brochure d'après les idées des autres, pour nous le prouver. » *Tome I, page 155.*

« Il faut être vrai dans la déclamation, me disais-je, à laquelle le Français est très-sensible. J'avais remarqué qu'une détonation affreuse n'al-

(1) Ce n'est pas que je pense comme lui dans ce qui ne regarde pas directement son art. C'est en musique que son avis est d'un grand poids, et que j'aime à m'en appuyer. Elle n'occupe proprement qu'une moitié de ses *Mémoires* : l'autre roule sur les passions et les caracteres dans leurs rapports avec l'expression musicale, et ces rapports sont encore fort bien saisis. Mais c'est pour lui une occasion de se jeter dans des théories générales sur l'homme, et alors il n'a plus qu'un esprit d'emprunt, puisé dans les plus mauvaises sources. Il répete tous les paradoxes de J.-J. Rousseau, avec cette sorte de crédulité passionnée qui fait voir seulement que l'imagination est dupe, et que la raison n'a rien examiné; et comme on ne voit ici ni amour propre ni mauvaise foi, je suis persuadé qu'avec un peu d'attention il abjurerait des erreurs qui ne sont cheres qu'à l'orgueil *philosophique*.

térait pas le plaisir du commun des auditeurs au spectacle lyrique, mais que la moindre inflexion fausse au théâtre français causait une rumeur générale. Je cherchai donc la vérité dans la déclamation, après quoi je crus que le musicien qui saurait le mieux la métamorphoser en chant, serait le plus habile. » *Page 170.*

« On peut exprimer juste avec beaucoup d'harmonie, un grand travail d'orchestre et un chant souvent accessoire, ou une déclamation peu chantante : c'est ce qu'en général a fait Gluck. » *Page 243.*

Ah Grétry ! bien vous a pris d'avoir été fort accort et fort discret il y a vingt ans. Si vous aviez alors parlé ainsi de ce Gluck *qui a failli vous étouffer* malgré toute votre réserve, vous auriez vu comment ceux mêmes qui avaient été vos plus ardens panégyristes, se seraient retournés contre vous et contre leurs propres suffrages, sans s'embarrasser le moins du monde d'être en contradiction avec eux-mêmes. Croyez pourtant que le grand talent est comme la vérité : il peut être combattu et persécuté longtems, jamais *étouffé* par aucune espece de puissance.

« Le Français est celui de tous les peuples qui a reçu de la nature le moins de disposition pour la musique. » *Page 285.*

« Tous les génies italiens n'ont pu produire une ouverture telle que celle d'*Iphigénie en Aulide :* toute la force du génie allemand ne nous présente pas un air pathétique aussi délectable que ceux de Sacchini. La France, offrant une température mixte entre l'Italie et l'Allemagne, semble devoir *un jour* produire les meilleurs musiciens, c'est-à-dire, ceux qui sauront se servir le plus à propos de la mélodie unie à l'harmonie, pour faire un tout parfait. Ils auront, il

est vrai, tout emprunté de leurs voisins; ils ne pourront prétendre au titre de créateurs; mais le pays auquel la nature accorde le droit de tout perfectionner, peut être fier de son partage. » *Ibidem.*

Cette propension imitative et cette tendance à perfectionner en imitant ont été généralement prouvées par l'expérience dans ce qui concerne les arts, si l'on excepte l'épopée. Mais dans les objets d'une toute autre importance, cette manie enthousiaste d'outre-passer ce qu'on veut imiter, sans même examiner s'il y a lieu à l'imitation, est un des plus funestes attributs de la pétulance française, et un grand sujet pour l'Histoire : *argumentum ingens.* Quand à notre avenir en musique, le présage qui s'en offre ici, tout brillant qu'il est, n'est pas absolument improbable. Mais l'auteur lui-même nous en croit encore assez éloignés, car il dit à la page suivante : « La musique du jour, la musique bruyante qu'on peut appeler *révolutionnaire*, est loin de celle qui est propre au *caractere français.* » Cette *musique bruyante* a pourtant, comme on l'a vu, toujours réussi en France, et long-tems avant qu'il y eût parmi nous rien de *révolutionnaire.* Je crois bien que la révolution, qui a tout exagéré en mal, a pu faire ici ressentir son influence comme dans tout le reste; mais il me semble qu'en tout tems l'oreille française a été assez amie du bruit, quoiqu'elle fût aussi très-capable de goûter la mélodie : elle a montré à la fois ou tour-à-tour l'une et l'autre disposition, quoiqu'à un degré différent; et tout ceci rentre également dans le *caractere français*, dont l'examen réfléchi, comme il mérite de l'être, n'est ni de mon sujet ni de ce moment.

« La colere d'Achille, décrite par Homere, nous transporte dans le camp des Grecs : on fris-

sonne aux cris de ce héros formidable : en est-il ainsi de la colere d'Achille, exprimée en musique dans l'*Iphigénie* de Gluck? L'air que chante le héros est une espece de marche assez commune, dont le chant pourrait s'adapter également à toutes sortes de fêtes. » (Il faut avouer que voilà une plaisante maniere d'*exprimer* la colere d'Achille. Assurément le cri qu'Homere lui fait jeter trois fois des bords d'un fossé qui le sépare des Troyens, ce cri terrible qui trois fois les fait reculer, ne ressemblait pas à un *chant de fête.* Je n'en avais pas tant dit à beaucoup près quand on souleva contre moi *tous les enfans de chœur de l'Europe*, et voilà qu'un *enfant de chœur* devenu assez célebre dans l'Europe (et ce n'est pas le seul), ne pense pas autrement que moi de cet air fameux, si ce n'est qu'il y voit *une marche, un chant de fête*, et moi un air à boire; et il est vrai qu'on peut y voir à peu près ce qu'on veut.) « Le bruit général de l'orchestre semble faire seul tout le mérite de ce tableau. Sans doute l'habile artiste avait senti l'*impossibilité* d'atteindre la vérité, et sagement il s'est abstenu de vains efforts qui n'eussent montré que l'insuffisance de l'art, en l'écartant davantage de son but. » *Page 303.*

N'y a-t-il pas ici un peu de courtoisie pour faire passer la vérité? C'est à propos de la difficulté de faire chanter Orphée et Apollon, que l'auteur vient en cet endroit à l'air d'Achille. Mais Apollon est un dieu, et Orphée un demi-dieu; et s'il est très-mal-aisé d'atteindre à ce que l'imagination attend de la beauté de leur chant, cela n'a rien de commun avec les moyens que peut avoir la musique pour rendre la fureur toute naturelle d'un amant, d'un héros irrité, tel qu'Achille. *L'impossibilité* ne peut être ici que relative, et si *l'insuffisance* était dans *l'art*,

que serait donc la musique, dont personne ne peut connaître mieux le pouvoir que l'artiste qui parle ici? Ce n'est pas le seul endroit où l'on s'aperçoive qu'il s'efforce d'atténuer lui-même l'expression du sentiment qui lui échappe. Les spectres de la cabale *gluckiste* le poursuivent encore.

« Soyons de bonne foi : nos tragédies en musique n'ont-elles pas produit presque tout leur effet musical après le premier acte? Et si l'action ne nous attachait aux actes suivans, peut-être le dégoût s'emparerait-il des auditeurs, au point qu'ils desireraient de ne plus rien entendre. » *Page 341.*

C'est un musicien qui fait cet aveu : combien il confirme d'idées énoncées dans la section précédente! Venez après cela vous vanter de remplacer l'illusion tragique qui va toujours en croissant, par une musique dont l'*effet* est presque épuisé dès le premier acte! Ah! les artistes ne voient dans l'art que ce qu'il peut faire, et les charlatans veulent tout faire, parce qu'ils ne savent rien.

Il donne partout de grands et justes éloges au génie de Gluck, qu'il appelle *le restaurateur du drame lyrico-tragique;* et dans le tems même où on lui faisait signer de ridicules lettres contre moi, je lui avais rendu cette même justice, et l'on a pu voir que je la lui rendais encore ici, car toutes les clameurs des partis ne m'ont jamais fait ajouter ou retrancher quoi que ce soit à la vérité; et après tout, Gluck n'est pas responsable des travers de ses partisans fanatiques. Mais j'ai énoncé tout aussi franchement ce que je croyais lui manquer; j'ai pensé qu'en avançant d'un côté les progrès de l'art, il les avait retardés de l'autre, et l'auteur des *Mémoires* semble partout être du même avis. Il s'enve-

loppe un peu quand il parle directement de Gluck; mais toute sa pensée se montre un moment après dès qu'il la généralise : le morceau suivant en est la preuve.

« Il est évident que la musique a fait un bel emploi de ses forces en s'assujettissant à l'action d'un drame vigoureux et pressé : n'a-t-elle pas aussi fait des sacrifices que les amateurs de la mélodie *ont droit* de regretter? Sans doute : comment développer un motif heureux, si toujours le musicien est commandé et pressé par l'action? Comment développer un bel organe par des traits mélodieux ou brillans, si la *vérité* crie de ne point s'arrêter? » L'auteur doit le savoir mieux que moi, et en a donné cent fois l'exemple; car les situations de ses pieces sont souvent dans leur genre tout aussi impérieuses pour le musicien que celles d'une tragédie, et pourtant il sait y *développer* supérieurement *un motif heureux*. C'est que l'air et son motif étant une fois bien pris dans la situation, *la vérité*, ce me semble, ne crie point à la musique *de s'arrêter*, puisqu'alors, tout au contraire, la musique est dans la *vérité*, en étendant et approfondissant son expression par le chant, comme la peinture par son coloris. Je soumets cette explication à l'auteur lui-même, qui dit ailleurs en propres termes, qu'*en général la puissance de la musique est dans le chant.* Mais reprenons la suite du morceau où tout s'éclaircit successivement.

« Voilà pourquoi des hommes *injustes en apparence* ont dit que Gluck *avait reculé les progrès de l'art.* Soyons plus justes : il a créé un nouveau genre; son harmonie a osé tout peindre, et les accens de sa déclamation ont exprimé les passions. Cette déclamation musicale n'est pas toujours, il est vrai, le chant par excellence;

elle n'est que *le premier coup de crayon* de Raphaël, sur lequel il nuancera mille couleurs diverses qui subjugueront alors l'ame et la raison.» (Oui, c'est ce qu'il a fait; et quoique surpassé en coloris par le Titien, il ne l'a pas négligé lui-même, et le tableau de la Transfiguration est autre chose qu'un *premier coup de crayon.*) « La musique peut parler *en prose* comme en vers. Si le chant, pris séparément avec sa note de basse, ne vous fait pas le déplaisir délectable qu'on éprouve en chantant un bel air de Sacchini, ou en lisant les vers de Racine.... (1), *c'est de la prose*, et non pas un élan de l'ame, toujours accompagné des charmes de la poésie.» *Pag.* 346.

Eh bien ! n'est-ce pas là ce que disaient de la musique de Gluck, il y a vingt ans, ces amateurs du chant, *injustes en apparence ? C'est de la musique en prose :* le mot (2) était bien connu, et parut fort mal sonnant aux oreilles *gluckistes*. On nous trouvait aussi très-*ineptes* et très-*ignorans* quand nous séparions le chant de la scene des parties d'orchestre, et que nous avions la témérité de demander que le chant fût bon en lui-même; et voilà que cet ignorant de Grétry fait la même séparation en cinquante endroits de son ouvrage, et en appelant Gluck *un poëte*, n'en fait aussi qu'un poëte *en prose.* Il est bien heureux que d'autres révolutions aient un peu refroidi nos Français sur celles de l'Opéra : sans cela, qui sait ce qui arriverait d'une pareille témérité? A la page suivante, il se laisse entraîner tout-à-fait du côté de ces hommes *in-*

---

(1) L'auteur ajoute : « de Chénier, de Delille, de Le- » brun, de Hoffman. » Voilà un étrange amalgame! Mais je n'examine pas ses jugemens en littérature : je parlerai ailleurs de ses erreurs *philosophiques et révolutionnaires*, qui sont un peu plus de conséquence.

(2) Il était du chevalier de Châtelux.

justes en apparence, et les voilà devenus réellement justes dès qu'il ne parle plus que des choses sans nommer personne. « La musique dramatique, tronquée, hachée sans retour de phrases, sans périodes arrondies, sans *da capo*, sans ritournelles, abandonnant presque toutes les formes qui constituent la mélodie, ne réclame-t-elle pas contre la servitude qu'elle voue à la poésie? Les sociétés d'amateurs, les concertans *privés des cinq sixiemes d'un opéra*, n'ont-ils pas quelques droits de se plaindre? » *Page 349.*

Tout le cœur d'un musicien s'est épanché dans ce morceau; mais aussi je ne sais pas comment ce qui nous reste encore de l'ancienne religion de Gluck, a pu lire ce passage et cent autres pareils sans avoir les nerfs agacés. Il semble qu'on y ait rassemblé à plaisir tous les mots tant controversés autrefois, et qui donnaient des convulsions aux sacrificateurs de la secte. La voilà encore ici, cette *période* tant proscrite, *la fille de l'envie et du mauvais goût;* voilà tout ce qu'on appelait *le fatras italien*, et qui compose ici *les cinq sixiemes d'un opéra ;* voilà *presque toutes les formes qui constituent la mélodie, abandonnées dans cette musique dramatique* que nous aussi nous trouvions *tronquée, hachée*, souvent *baroque ;* et l'on va voir que l'auteur n'a pas omis non plus cette qualification qui se rencontre ailleurs avec l'exemple qu'on en cite. Mais s'il eût réclamé comme nous dans le tems *ces cinq sixiemes d'un opéra*, s'il eût demandé comme nous ce qui restait, on lui aurait répondu comme à nous, et avec toute la dignité accoutumée : « *Il restera la tragedie de Gluck et de du Roulet, qui fera tomber celle de Corneille et de Racine.* »

« La rondeur, les retours de phrase en musique en font presque tout le charme; le plus beau trait de musique déclamée n'a de mérite que

localement : s'il ne tient pas à un ensemble que l'imagination saisisse, il reste dans la partition plus que dans la mémoire de ceux mêmes qui l'admirent. *Oh! que c'est beau*, vous disent-ils en vous chantant *quelque trait baroque!* Un jeune homme m'a poursuivi plusieurs semaines en me chantant :

Je n'obéirai point à cet ordre inhumain.
Iphigénie en Aulide, de Gluck.

Ses domestiques le prenaient pour un fou, parce qu'ils ne pouvaient pas chanter sa chanson. » *Tome II, page 74.*

« Une autre manie s'accrédite maintenant, d'autant plus dangereuse qu'elle en impose au commun des auditeurs; c'est celle de faire beaucoup de bruit. Il semble que depuis la prise de la Bastille on ne doive plus faire de musique en France qu'à coups de canon (1). Erreur détestable, qui dispense de goût, de grâce, d'invention, de vérité, de mélodie et même d'harmonie, car elle ne fut jamais dans le bruit. Si nous n'y prenons garde, nous dessécherons l'oreille et le goût du public; nos meilleurs chanteurs deviendront ventriloques au bout de deux ans, et nous n'aurons plus que des compositeurs bruyans. N'en doutons point : ce genre monstrueux serait la perte de l'art musical, de même que la pantomime fut la perte de l'art dramatique chez les Grecs et les Romains (2). *Pag. 51, tome II.*

---

(1) Eh! comme tout le reste apparemment. Qu'est-ce donc que n'a pas fait *à coups de canon* cette révolution toute *philosophique* ?

(2) Cette comparaison, qui a été employée plus d'une fois en pareille matiere, est parfaitement juste : c'est la différence que j'ai établie ailleurs entre imiter et contrefaire. Le premier est un art, et l'autre une charge : l'un est rare et difficile; l'autre, facile et vulgaire.

A propos de cette mode devenue si commune, de faire jouer à l'orchestre le premier rôle qui doit toujours être sur la scene, l'auteur s'exprime ainsi : « Ne doutons pas que Gluck n'ait entraîné les musiciens à ce parti; mais il fallait être *philosophe* (1) comme lui, posséder l'art de faire un grand tout *bien ordonné*, pour avoir osé renverser le principe *en rendant principal ce qui par essence ne doit être qu'accessoire.* » (Il n'est pas en moi de comprendre comment un pareil *renversement* peut opérer *un tout bien ordonné:* aussi ne suis-je pas du tout *philosophe*, pas même en musique. Mais ce qui suit immédiatement fait assez sentir que notre Grétry n'a été ici *philosophe* un moment que par complaisance.) « Ce qui prouve cependant et sans réplique que, pour travailler dans les vrais principes, l'orchestre doit être subordonné au chant, et non pas le chant à l'orchestre, c'est que le genre de Gluck a déjà été saisi et imité par plusieurs compositeurs, et qu'il peut l'être encore; et je crois qu'on n'imitera pas de même et avec succès un chant pur et vrai, ni même le beau chant idéal de Sacchini. » *Tome II, page 48.*

C'est nous dire assez clairement, sans avoir l'air d'y penser, pourquoi Gluck a eu et doit avoir un parti nombreux parmi les musiciens.

« Je ne balancerai pas à dire que l'opéra de Paris sera forcé tôt ou tard de chanter sans crier, de chanter comme on chante en Italie, s'il veut conserver son spectacle. Les spectateurs participent trop aux maux que souffre un chanteur en criant; le plaisir devient une peine horrible; les

(1) Avouons que ce mot de *philosophe* est ici fort plaisant; mais n'y voyons que l'embarras de l'auteur, qui voulant toujours ménager l'homme sans vouloir sacrifier la vérité, n'a trouvé que la *philosophie* pour excuser en musique celui qui de l'*accessoire* a fait le *principal.*

plus beaux organes se détruisent en très-peu de tems. La musique de Gluck est belle, mais elle a le défaut d'être souvent au-delà des forces humaines, quant aux voix. Une voix seule ne luttera jamais sans risque contre quatre-vingts ou cent instrumens qui jouent, qui frappent, qui sonnent de toutes leurs forces. » *Tome II, page 300.*

C'est ce que Marmontel avait dit fort gaiment dans son poëme sur la musique, intitulé *Polymnie*, que j'ai eu long-tems entre les mains. Le dialogue est ici entre une premiere chanteuse et un administrateur de l'Opéra.

« Et mes poumons ? demanda Rosalie. »
— « Soyez tranquille, ils vous seront payés;
Sur mon état ils seront employés.
Rien n'est plus juste, et la regle établie
Veut qu'en dépense on porte à l'Opéra
Tous les chanteurs que Monsieur crevera. »

« Un peintre a-t-il assez fait lorsqu'il a disposé la structure du corps humain dans toutes ses proportions ? Non, il faut que la chair bien coloriée couvre également cette premiere structure ; il faut que les vêtemens couvrent à leur tour la plus grande partie du corps, en laissant plus que soupçonner les formes qu'ils enveloppent. De même le musicien doit d'abord déclamer juste, et saisir le rhythme convenable : c'est la structure de son œuvre. Il doit revêtir sa déclamation d'un chant pur : c'est la chair qui couvre l'anatomie. Il doit faire des accompagnemens qui suivent, soutiennent et fortifient l'expression sans jamais la voiler totalement : c'est comparativement le costume des figures. Nous devons voir par ce rapprochement, qu'il faut pour le musicien comme pour le peintre, trois choses pour en faire une bonne : déclamer seulement, c'est faire un squelette; chanter vaguement, c'est faire

une figure idéale; et prodiguer les accompagnemens c'est faire une riche draperie pour habiller ce qui n'existe pas. *Ne pouvant la faire belle*, tu l'as faite riche, disait Apelle en regardant une Vénus que lui montrait un de ses prétendus confreres. » *Tome II, pages 319 et 320.*

« La musique, ainsi que les vers, ne se retient point, et par conséquent n'a point de charmes si les différens traits qui composent une phrase, n'ont entre eux des rapports intimes. » *Tome II, page 77.*

Rien n'est plus vrai, et c'est ce que j'ai tâché de faire comprendre partout où j'ai parlé avec quelque détail de la liaison des idées en poésie, de la gradation des termes et du secours qu'ils se prêtent mutuellement dans l'emploi des figures; en un mot, de tout ce qui compose le tissu et les nuances du style. Tout cela est également applicable à la musique comme à la poésie, mais bien plus difficile encore dans l'une que dans l'autre, puisqu'il y a vingt bons musiciens pour un bon poëte. Toute cette théorie est véritablement le secret du grand talent : la multitude des rimeurs, qui font si aisément des vers avec tous les vers faits depuis près de deux cents ans, ne se doute même pas de cette science, qui est celle du génie fortifié par l'étude; et ceux mêmes qui paraissent la comprendre quand on leur en explique quelque chose, ne sont pas en état de l'appliquer. C'est le partage de cinq ou six hommes dans un siecle; c'est ce qui fait vivre le petit nombre de bons ouvrages dénigrés par l'ignorance envieuse, et mourir tous ceux qu'elle préconise; mais c'est aussi ce qui n'est généralement senti ou avoué que quand les écrivains ne sont plus. Cette supériorité serait trop accablante pour tous ceux qui sont intéressés à l'atténuer, et il faut au moins être délivré de l'auteur pour

consentir à reconnaître tout haut le mérite des ouvrages.

« Je le répete, et je le répéterai jusqu'à la fin de ce livre : la musique purement déclamée n'est que le dessin qu'il faut ensuite colorier avec du chant, et toute musique qui ne chante point, dont les phrases ne sont pas liées intimement, n'a point de charme et ne produit point d'illusion. La musique qui parle à l'imagination, est donc celle qui est plus chantante que déclamatoire. » *Tome III, page 151.*

» Tant que l'Opéra conservera une musique bruyante qui empêche d'entendre les paroles, il ne sera lui-même qu'une pantomime moins caractérisée que l'autre..... Il n'est le plus souvent qu'une pantomime expliquée par des effets d'harmonie..... Mais soyons-en sûrs : tous les spectacles lyriques prendront le caractere qu'ils doivent avoir ; la musique y sera faite et exécutée de maniere à laisser entendre distinctement toutes les paroles, parce que c'est en elle que réside tout l'intérêt : c'est la base sur laquelle tout repose, et sans laquelle rien n'existe. Si l'acteur doit nous faire entendre des cris, si l'orchestre doit exagérer ses forces, ce ne doit être que dans très-peu d'endroits, et lorsqu'une situation déchirante l'exige absolument. » *Tom. III, page.* 158.

Je ne saurais omettre que l'auteur fonde toutes ces belles espérances que je ne prétends pas démentir, sur *Dieu et le tems. Et Dieu surtout*, dit le bon peuple, qui n'est pas *le peuple* de Robespierre, mais *Dieu*, n'est-il pas ici appelé d'un peu loin au secours de l'Opéra, et l'auteur, qui met si souvent *la Nature* là où il faudrait mettre *Dieu*, n'a-t-il pas pris ici son nom *en vain ? Ce souhait pieux* ne vaut pas, ce me semble, la saillie ou, si l'on veut, la naïveté du

vieux Sarrazin, quand Voltaire, le rencontrant pendant les vacances de Pâques, lui demanda si les comédiens avaient quelque chose de nouveau pour la rentrée. « *Hélas! non, Monsieur; nous » n'avons rien.* » — « *Que Dieu vous en en- » voie!* » — « *Ah Monsieur! pour ce qui est de » ça, nous espérons bien plus en vous qu'en » Dieu.* »

A l'égard des cris, je trouve dans une petite piece fort gaie de Palaprat, *le Ballet extravagant*, un passage qui vient ici fort à propos. Cette piece, qui eut beaucoup de succès, et qui, je crois, en aurait encore (à titre de farce, s'entend), est la premiere où l'on ait ridiculisé notre Opéra, qui depuis a si abondamment fourni aux parodistes et aux forains. Un fripon nommé Lariviere, prétendu maître de danse, fait un éloge grotesque de son camarade Desrondeaux, fripon comme lui, et prétendu musicien, dont le chef-d'œuvre est de faire entendre dans un opéra les *cris d'une femme qui accouche.* » Jusqu'ici on n'a fait chanter que des amans, des furieux, des géans et des damnés tout au plus; mais que dira-t-on quand on entendra une femme en travail d'enfant, exprimer par son chant ses douleurs et ses tranchées? Il n'y a pour cela qu'un Desrondeaux dans le Monde. » L'ambassadeur de Naples (1), aurait dit que Palaprat avait prophétisé tout en riant, et que Desrondeaux n'était pas *le seul au Monde.*

« Si vous ne faites qu'un chant aride lorsque

(1) Le marquis de Caraccioli, homme de beaucoup d'esprit, et le plus déterminé des *anti-gluckistes*. On se souvient encore de ses plaisanteries qui couraient alors dans les sociétés. C'est lui qui disait, quand il entendait *Iphigénie en Tauride* ou *Alceste : Croyez-vous que ce soit là une femme désolée? Non, c'est une femme qui accouche*; et souvent il n'avait pas tort.

les paroles sont remplies de sensibilité, quel que soit le travail de l'orchestre, vous avez encore manqué le but. Je suis tenté de dire au chanteur : Pourquoi te fais-tu remplacer par l'orchestre ? Je l'entends bien me dire tout ce que tu ne dis pas, mais tu ne sais donc pas parler ta langue, puisqu'il te faut un interprete ? Pourquoi fait-il ton rôle ? Joue le tien, et crois que je sentirai tout ce que tu me feras bien sentir. »

Je prends l'auteur à témoin, que nous ne nous sommes point communiqués nos pensées, comme on serait peut-être tenté de le croire, et que depuis plus de vingt ans, si je me suis rencontré deux ou trois fois avec lui, nous n'avons jamais parlé de musique : en général, il en parlait fort peu, comme il l'assure lui-même dans ses *Mémoires* et avec vérité.

Il regrette quelque part, et très-cordialement, le son des cloches, et cela paraît assez fort pour lui, en raison de l'esprit *philosophique* de son ouvrage. Ce regret n'est pas même fondé sur des rapports d'harmonie, comme on pourrait le penser d'un homme fait pour les voir partout. Non, c'est sur des idées d'ordre social les plus communes depuis long-tems, mais assez bien exprimes pour ne pas laisser en doute qu'elles n'aient été senties. Je n'en citerai qu'une phrase, qui suffit pour faire tomber à la renverse toute *la philosophie* de nos jours. « Partout où l'on entend le son d'une cloche, surtout dans les lieux écartés, on peut se dire : Ici les hommes se sont soumis à l'ordre et au devoir. » Eh bien ! mon cher Grétry, vous voyez donc que ceux qui les ont partout détruites à si grands frais, ceux qui en ont interdit l'usage sous les peines les plus graves, ceux qui ont proscrit Camille Jordan pour les avoir redemandées, ceux qui ont si souvent dénoncé avec des cris épouvantables, à la

tribune des *législateurs*, le son d'une cloche dans un département; ceux qui ont fait si souvent marcher toute *la force armée* contre une cloche; enfin ceux qui nous ont dit, il y a quatre ans, en style figuré et gravement politique: *Les cloches attirent le tonnerre* (1), étaient tous des *philosophes* parfaitement conséquens (2). Je ne veux pas en dire davantage, pour ne pas trop vous brouiller avec eux; mais laissez faire *Dieu et le tems*, comme vous dites (et ici l'à-propos ne manque pas), et je vous réponds que l'article *cloches* figurera à sa place parmi les *phénomenes révolutionnaires*. Je n'ai pas besoin de dire de quelle nature ils sont; mais je ne crois pas que personne en sache le nombre, pas même moi qui m'en occupe plus qu'un autre : il n'y a que celui qui les a permis, qui les connaisse tous et à fond. Mais il faut toujours faire ce qu'on peut, et la postérité suppléera aux contemporains, et en aura pour long-tems.

---

(1) *Journal de Paris*, 1794, article signé *R*, où l'on proscrivait les cloches *de peur de guerre civile*.

(2) J'étais l'été dernier dans une paroisse de campagne aux portes de Paris. Jamais je ne fus plus surpris que d'entendre à quatre heures du matin sonner l'*Angelus*. Je crus rêver, ou que Paris était tout au moins *en contre-révolution*; ce qui pourtant ne m'empêcha pas de me rendormir. Je n'eus rien de plus pressé en me levant, que de m'informer de cet événement étrange. On me dit que j'entendrais encore sonner à onze heures du matin et à quatre heures du soir, et que les dimanches et fêtes on sonnait de même les offices; que c'était l'usage depuis le 18 *brumaire*, et que personne n'y trouvait à redire, *parce qu'il n'y avait pas de jacobins en place*. Ces bonnes gens ne connaissent nos *philosophes* que sous le nom de *jacobins:* voyez leur simplicité! En effet, pendant trois semaines de séjour, j'entendis régulierement la cloche, et cette commune n'est pas encore abîmée! Qui l'eût cru?

CHAPITRE VII.

De l'Opéra comique, et du Vaudeville dramatique qui l'a précédé.

SECTION PREMIERE.

Lesage, Piron, Vadé.

Nous rencontrons ici encore un genre de drame qui est né dans ce siecle et qui a dû sa naissance et ses accroissemens, d'abord au goût naturel des Français pour le vaudeville, ensuite au goût et au progrès de la bonne musique. Celle-ci fit assez long-tems disparaître du théâtre l'ancien vaudeville des spectacles forains, qui pourtant lui avait servi d'introducteur; mais dans ces derniers tems, la mode, qui tourne toujours dans un cercle, ramena le vaudeville, que sa gaîté familiere soutient sur la scene à côté de la brillante ariette. Il faut donc remonter au commencement de ce siecle et au vaudeville de la Foire, qui a été le berceau de cet Opéra comique si accrédité de nos jours, où nous l'avons vu prendre tant de formes différentes. Puisque ce genre est parvenu jusqu'à obtenir une place dans la littérature agréable, il doit en trouver une dans ce *Cours*, et d'autant plus que ce genre, quel qu'il soit, a suffi pour en donner une aussi à plusieurs écrivains estimés, dont il a fait à peu près tout le mérite. Que ce mérite soit un peu mince comme le genre luimême, j'y consens, mais il ne faut dans les arts rien rejeter ni dédaigner de ce qui peut va-

rier les amusemens publics, et entrer dans la classe des plaisirs dont les honnêtes gens n'aient point à rougir. Ici tout est bon, pourvu que tout soit à son rang; et dans l'ordre des talens, comme dans celui des conditions, la variété et l'inégalité forment l'harmonie générale, comme l'égalité prétendue produit la confusion et le chaos.

On commença vers la fin du regne de Louis XIV à jouer aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain, de petites comédies dont Arlequin était toujours le principal acteur, escorté d'un Pierrot, d'une Colombine, d'un Léandre ou d'un Lélio, etc. : c'était un spectacle d'un degré au dessous de la comédie italienne, et d'un degré au dessus de Polichinelle. Les premiers essais n'avaient même été autre chose que des scenes françaises détachées du vieux théâtre italien, et ces scenes avaient succédé à des farces du théâtre des danseurs de corde, telles qu'on les joue encore sur leurs tréteaux. C'est jusque-là que remonte ou plutôt que redescend l'origine de l'Opéra comique, dont la fortune est depuis cinquante ans si générale; et il n'y a pas trop de quoi rougir, puisqu'après tout la tragédie a fait le même chemin, depuis le tombereau de Thespis jusqu'au théâtre de Sophocle. Remarquons seulement que la vogue de l'Opéra comique a résisté à toutes les variations de la mode, quand les autres spectacles s'en ressentaient plus ou moins à diverses époques, et que même à celles qui ont été les plus affreuses dans la révolution française, un nouveau théâtre uniquement consacré au vaudeville, fut sans comparaison celui de tous qu'on parut suivre le plus volontiers. On pourrait en assigner différentes causes; mais on ne saurait méconnaître la premiere de toutes, ce caractere de légéreté et ce besoin d'amuse-

ment que rien ne détruit dans les têtes françaises, et qui ne laisse pas d'avoir ses avantages comme ses inconvéniens, mais qu'il n'est plus permis de préconiser comme on faisait autrefois, depuis qu'il est trop prouvé que tant de frivolité ne nous rend que plus capables de folies très-sérieuses et très-funestes.

Un Italien nommé Francisque eut, je crois, le premier l'entreprise de ce spectacle forain qui prit bientôt le titre d'Opéra comique, depuis que le grand Opéra, sous celui d'Académie royale de musique, et en vertu de son privilége exclusif, eut vendu aux acteurs de la Foire le droit de chanter. Ils se l'étaient bien arrogé d'eux-mêmes, comme on peut l'imaginer; mais on voit dans une foule de mémoires et d'écrits du tems, quelles alarmes répandit cette espece d'usurpation quand le public, qui fuyait l'ennui et cherchait la nouveauté, courut tout de suite avec affluence aux faubourgs Saint-Laurent et Saint-Germain, aimant mieux rire à la Foire, que de bâiller au théâtre du Palais-Royal. La Comédie italienne parut encore bien plus jalouse et plus irritée contre un enfant dénaturé qui ôtait le pain à sa mere : celle-ci fut implacable, et vint à bout de faire plus d'une fois fermer les spectacles de la Foire. Tout Paris prit parti dans cette grande querelle; toutes les puissances s'en mêlerent. Les comédiens français, réunis aux italiens, firent interdire *la parole* (1) aux forains, et l'Opéra leur défendit le chant. Des commissaires étaient chargés de veiller pendant les représentations, à ce qu'on

(1) Ils disaient alors comme de nos jours : *Tu n'as pas la parole*; mais entre le sens et l'effet que ces mots avaient à la Foire, et celui qu'ils ont eu dans nos tribunaux et nos assemblées, la différence est la même qu'entre ces tems-là et les nôtres.

ne s'avisât pas de parler ou de chanter. On eût cru qu'il ne restait rien à faire : point du tout : le public français, toujours jaloux de la liberté... des plaisirs, fit cause commune avec les forains qui le divertissaient; il soutint noblement ou plutôt gaîment *les droits de l'homme*, et les acteurs de Francisque, chez qui le besoin et la prohibition éveillaient l'industrie, firent des prodiges d'invention. On ne leur avait laissé que l'orchestre et la pantomime de leur Arlequin ; mais le public voulait à toute force ces couplets toujours satyriques ou graveleux mêlés dans le dialogue, et qui avaient fait réussir les premieres pieces. On mit ces couplets sur des écriteaux qui descendaient du ceintre; l'orchestre jouait les airs, les spectateurs chantaient les paroles, l'acteur faisait les gestes, et l'on peut imaginer ce qu'il y avait de joie et même de folie dans cette nouvelle espece de spectacle où le public était acteur, et où il n'y avait de sifflé que le commissaire-inspecteur dont tout le monde se moquait. La premiere de toutes les puissances, l'intérêt, brouillait tour-à-tour et conciliait tout : tantôt l'Opéra de la Foire était autorisé, comme tributaire de l'autre; tantôt la jalousie des succès faisait ordonner la clôture. Après bien des variations et des interruptions, Monnet, directeur de troupe en province, qui avait de l'esprit, des protections à la Cour et des liaisons avec les gens de lettres, donna plus de consistance à cette entreprise dont il vint se charger à Paris, et qui prospéra dans ses mains plus qu'elle n'avait encore fait. C'est pour lui que Vadé, Favart et Sedaine, d'Auvergne, Philidor et Duni travaillerent chacun dans leur genre, et tous avec succès. C'était le moment où l'apparition momentanée des bouffons d'Italie avait tourné vers la musique toute la vivacité

de l'esprit français. La mode entraîna tout, et des talens aimables, tels que ceux de mademoiselle Villette (1) et de Clerval, ne parurent plus faits pour des tréteaux forains. L'intérêt se fit encore entendre par-dessus tout, et les comédiens italiens furent trop heureux d'ouvrir leur théâtre qui menaçait ruine, à ce même Opéra comique qu'ils avaient tant persécuté, et qui arriva fort à propos pour être le sauveur de ceux qui l'avaient si longtems traité en ennemi.

Ce qu'il y a de plaisant, c'est que tous ces grands théâtres qui le combattaient avec tant d'animosité en affectant pour lui tant de mépris. n'avaient pu rien imaginer de mieux pour en contrebalancer la fortune, que de se rabaisser jusqu'à lui, et de s'approprier ses moyens et ses ressources, les farces, les ballets et la gravelure. Le théâtre de Melpomene et de Thalie payait des danseurs; ce qui, pour le dire en passant, est ridicule, et doit être réformé quand la restauration générale qui suit toujours un grand bouleversement, s'étendra, comme cela doit être, sur les spectacles publics (2), qui méritent sous tous les rapports la plus sérieuse attention de la part d'un gouvernement qu'aura éclairé l'expérience. Il n'y eut pas jusqu'à l'Opéra qui ne voulût rivaliser avec la Comédie italienne et la Foire, et qui donna *Ragonde*, mauvaise farce du vieux Destouches, dont il se moquait le premier, et qui ne laissa pas d'attirer la foule; et dans ce même tems l'Opéra, son privi-

(1) Depuis madame Laruette.

(2) Il importe plus qu'on ne le croit, que chaque spectacle soit circonscrit dans les bornes de sa destination, et n'en sorte jamais. Le meilleur moyen pour que chacun d'eux soit aussi bon qu'il est possible, c'est que chacun ne soit que ce qu'il doit être. Cette matiere sera traitée ailleurs, dans la suite de cet ouvrage.

lége à la main, faisait interdire les ballets à la Comédie française, qui cependant eut bientôt assez de crédit pour se les faire rendre, et se maintint en possession d'un *agrément* (c'est ainsi que cela s'appelle) (1) qui lui est fort étranger, et ne lui vaut sûrement pas ce qu'il coûte. Il ne resta de ce grand procès que *les remontrances des comédiens français au roi*, très-jolie piece (2), pleine d'esprit, de sel et de facilité, qu'il faut bien laisser à l'avocat Marchand, puisque personne ne l'a réclamée, mais dont il ne méritait guere d'être l'auteur, s'il l'est de toutes les sottises qui ont couru sous son nom.

Lesage et d'Orneval ont pris la peine de recueillir en huit ou dix volumes, intitulés *Théâtre de la Foire*, ce qui leur a paru mériter d'être conservé pour la postérité. A juger par ce qui est de choix, que devait donc être le reste? Cela devait rester dans les dépôts des troupes foraines, et l'on est fâché qu'un aussi bon

---

(1) On sait qu'une piece où il y a des fêtes et des danses, est annoncée *avec tous ses agrémens*.

(2) Elle doit être assez inconnue dans le monde d'aujourd'hui, quoiqu'imprimée, je crois, dans quelques recueils. Elle commence ainsi :

Sire, vos fideles sujets,
Les gens tenant la comédie,
Paisibles suppôts de Thalie,
Et tous ennemis du procès,
Osent se plaindre du succès
De cette fiere Académie
Par qui leur troupe est avilie,
Et voit proscrire ses ballets, etc.

Elle finit ainsi :

Ce sont, Sire, *les remontrances*
Qu'après plus de quatre séances,
Et tous nos foyers assemblés,
Dans le palais de la Folie,
Vous offrent vos sujets zélés,
Les gens tenant la comédie.

esprit que Lesage ait cru ces fadaises dignes de l'impression. Il est vrai qu'il fait lui-même tous les frais de ce recueil d'élite, de compagnie avec d'Orneval et Fuselier en tiers : passe pour ces deux hommes-là, qui n'avaient rien à perdre : l'un n'est connu que par l'association de son nom à celui de Lesage ; l'autre ne fut jamais qu'un volumineux faiseur de riens. Mais l'auteur de *Gil Blas* et de *Turcaret* se devait d'être plus sévere avec lui-même, et plus circonspect avec le public. Il s'était brouillé avec les comédiens français; il était pauvre; il fallait vivre, et ce fut par besoin autant que par ressentiment, qu'il travailla vingt ans pour la Foire qu'il enrichit, et qui ne l'enrichit pas lui-même, puisqu'il mourut dans l'indigence. Du moins la Foire le fit subsister, et jusque-là il n'y a rien à dire; mais pourquoi imprimer? Qui devait savoir mieux que lui, que ces sortes de pieces ne soutiennent point, je ne dis pas l'examen, mais la lecture? Elle est rude, il faut l'avouer, et pire, s'il est possible, qu'un recueil d'opéras nouveaux. Il a fallu pourtant en passer par là; car il n'est permis de parler de quoi que ce soit qu'en connaissance de cause. Mais quel ennui! quel dégoût et quelle perte de tems! Je conviens aussi que la préface a encouragé cette espece de dévoûment. L'auteur s'inscrit en faux par avance contre ceux qui jugeront sur le titre, sur ce seul nom de *Théâtre de la Foire*, et là-dessus il n'a pas tout-à-fait tort. Il reconnaît que *la totalité des pieces qu'on y a jouées, est plus propre à confirmer qu'à démentir* ce juste mépris qui les renvoie aux tréteaux qui leur conviennent, et leur refuse l'attention du lecteur. Mais il excepte celles qu'il a choisies, et malgré tout ce qu'elles doivent *perdre, dépouillées de l'agrément de la représentation*,

il veut qu'on y trouve *des caracteres, du plaisant, du naturel, de la variété.* C'est beaucoup; et quoique ce fût ici un auteur parlant de ses propres écrits, j'ai cru un moment sur sa parole, qu'il y aurait au moins quelque chose de tout cela, parce qu'enfin l'amour propre d'un homme d'esprit ne laisse pas de différer de celui d'un sot. Je n'en connaissais rien, absolument rien : *j'ai voulu voir, j'ai vu*, et non-seulement il n'y a pas, mais il ne peut y avoir dans ce genre de pieces rien de tout ce que Lesage a voulu y voir. J'en ai conclu qu'il avait été tout naturellement aveuglé sur ce genre essentiellement mauvais, mais qui l'avait occupé vingt ans; et il est tout simple que la longue habitude, jointe au succès des représentations, ait altéré son jugement. Quels *caracteres*, quel *naturel*, quelle *variété* peut comporter un canevas toujours de convention, offrant toujours les mêmes personnages, et des personnages hors de nature? Je puis rire d'Arlequin sur la scene, comme d'un bouffon qui est là pour me divertir, n'importe comment; mais ailleurs, où est Arlequin, et à qui peut-il ressembler? Qu'est-ce que les *Mezetins*, les *Scaramouches*, les *Pierrots*, les *Colombines*, etc. dès qu'ils ne sont plus dans le cadre où leur figure est toujours la même, où ils doivent toujours parler le même jargon? Carlin était amusant sur le théâtre, où il donnait de la grâce à ses *lazzis*. Je dis à Lesage, à Gherardi, auteur d'un recueil tout semblable (1), et fort épris du comique de son pays : Imprimez donc, s'il est possible, les *lazzis* de votre Arlequin, ou n'imprimez pas les pieces qui ne sauraient s'en passer. Comment peut-il y avoir des

(1) L'ancien *Théâtre italien*, dont il sera question à la fin de ce chapitre.

caracteres quand il faut que tout soit également forcé, personnages et situations, pour mettre en jeu l'extravagance bouffonne et purement idéale d'un être de raison tel qu'Arlequin? Il est partout; il est tout, il prend toutes sortes de figures; ses travestissemens sans nombre remplissent souvent toute une piece. Il est homme, femme, animal, *sultane favorite, roi des Ogres, roi de Serendib, Endymion*, etc. etc. Tout cela peut-il être autre chose qu'une caricature en pantomime? Laissez-la donc à sa place, et ne la mettez pas dans un livre.

Cette quantité de déguisemens burlesques est-elle ce que Lesage appelle *variété ?* Il peut y en avoir dans les moyens de l'auteur, mais il n'y en a point pour le lecteur, et le titre d'une de ces pieces peut s'appliquer à toutes, *Arlequin toujours Arlequin.*

Reste *le plaisant :* voyons où il peut être : dans le jeu des personnages ou dans la gaîté des couplets satyriques ou licencieux ? Il est reconnu que le premier n'est que pour le théâtre; l'autre, de l'aveu de Lesage, a besoin du chant, et lui-même recommande au lecteur d'avoir toujours soin de chanter. Soit; mais il s'en faut que cela suffise pour obvier à tout. « Ce théâtre, dit-il fort à propos, était caractérisé par le vaudeville, espece de poésie particuliere aux Français, estimée des étrangers, la plus propre à faire valoir les saillies de l'esprit, à relever les ridicules *et à corriger les mœurs.* » A ces derniers mots près, c'est la vérité; c'est-là ce qui fit véritablement le sort de ces anciens opéras comiques, et y entraîna bientôt la bonne compagnie à la suite du peuple. On sait ce que peut un couplet sur la malignité des oreilles françaises, et toutes les scenes étaient plus ou moins assaisonnées de la satyre, mais le plus souvent de la satyre à gros

sel, et ce que Lesage ne dit pas ici et qu'on n'aimait pas moins, de plaisanteries et d'équivoques assez claires pour être fort libertines, au point que souvent même le choix des rimes avertissait le spectateur de substituer les mots propres, c'est-à-dire, les gros mots (1). Lesage avoue que toutes les pieces de la Foire étaient remplies d'obscénités : je ne les connais pas, et je m'en rapporte à lui, mais il excepte celles de son recueil, et je ne comprends rien à cette distinction. Il fallait qu'il fut blasé sur la gravelure comme sur le comique de son théâtre. Piron, qui nous a légué aussi, sans doute par respect pour la postérité, son *Théâtre de la Foire* en quatre volumes, bien et dûment commenté par un magistrat, par un *conseiller honoraire*, le tout pour la grande édification publique, Piron du moins est de meilleure foi sur ces *traits libres qu'on trouve* (dit-il) *par-ci, par-là*, c'est-à-dire, à tout moment. C'est tour-à-tour au ministre d'Argenson, qui n'entendait pas trop raillerie, et à son prédécesseur Maurepas, qui l'entendait autant que personne, que Piron adressait ingénûment l'apologie d'un spectacle qui n'amusait qu'aux dépens de l'honnêteté publique. L'indécence de son *Tirésias* avait parue si outrée, qu'après la représentation de la piece, qui ne fut pas rejouée depuis, mais que l'éditeur a scrupuleusement imprimée, le pauvre Francisque et toute sa troupe furent conduits au For-l'Evêque, et eurent beaucoup de peine à obtenir leur liberté. C'est à ce propos que Piron écrit au ministre, *que cette liberté a de tout tems caractérisé le spectacle de la Foire* (2),

(1) Le mot propre échappa une fois à l'actrice, qui alla passer quelques jours à la Salpêtriere.

(2) L'editeur des OEuvres de Favart fait précisément le même aveu, quoique Favart n'ait eu besoin qu'une

et que le goût du public l'exige des pieces, malgré les entrepreneurs et les auteurs. C'était avouer tout uniment qu'en bonne police on n'aurait pas dû tolérer un spectacle dont *le caractere* est si essentiellement contraire aux bonnes mœurs. Mais le *conseiller* éditeur n'est pas plus conséquent que le poëte, et il veut que l'on considere que *c'est un spectacle ambulant et forain qui ne respire que la gaîté, et qui doit être nécessairement moins châtié qu'un spectacle régulier et permanent.* Voilà d'étranges raisons pour un homme qui partout fait profession du zele le plus religieux, comme s'il était permis de faire du mal en passant ! comme si un spectacle, pour être *ambulant*, était autorisé ou même obligé à *respirer la gaîté* du libertinage, et à préparer un poison moins déguisé pour des classes inférieures de la société, qui remplissaient les théâtres forains, et allaient s'y corrompre à peu de frais ! On sait trop que, dans ces faubourgs populeux, des meres peu éclairées menaient leurs filles à ces spectacles si dangereux à si bon marché ; et combien l'amusement de quelques semaines pouvait et devait avoir de suites pour le reste de la vie !

Lesage lui-même est là-dessus plus naïf dans son dialogue, que dans sa préface. Il faire dire à la Folie (dans *le Diable d'argent*), quand Arlequin lui demande des pieces : Je sais ce qu'il te faut : en te donnant sur la tête trois coups de

fois (dans les *Nymphes de Diane*) de cette espece d'apologie, et que d'ailleurs cet écrivain décent et délicat ait eu l'honneur d'épurer le premier ce théâtre forain dont on peut apprécier *le genre*, tel qu'il était alors, par ces paroles de l'éditeur, qui certainement était un homme de sens : « On était prévenu qu'une liberté cynique constituait ce genre, et qu'elle en devait être le caractere distinctif. »

ma vessie, je vais remplir ta cervelle *d'idées polissonnes, de fadaises et de balivernes.... Te voilà maintenant en état d'attirer tout Paris.* » Fort bien ; mais peut-on oublier que ce qui n'est que *polissonnerie et baliverne* pour les personnes d'un esprit raisonnable et d'un âge mûr, est une véritable séduction pour la jeunesse, surtout pour celle d'un sexe où l'imagination doit être chaste pour que le cœur soit pur? Et la décence publique enfin est-elle donc si peu de chose, qu'il faille la sacrifier à des *fadaises* qu'on appelle gaîté? Cette décence est d'un intérêt bien plus essentiel qu'on ne le croit depuis long-tems; et quand ce point de morale politique sera développé où il doit l'être, les conséquences, prouvées par les exemples, seront assez évidentes pour effrayer ceux mêmes qui n'ont jamais connu les principes, et l'on pourra dire avec un Ancien : *Hœ nugœ seria ducunt in mala.* Hor.

Il n'y a pas ici jusqu'à l'approbation du bon homme Danchet, qui ne soit remarquable. « Cet ouvrage (dit-il) est un recueil d'épigrammes en vaudevilles..... Il est plein de traits piquans, mais propres à exciter l'émulation dans les autres théâtres. » C'est ce qui ne manqua pas d'arriver, comme je l'ai rapporté ci-dessus; mais qu'elle émulation pour le théâtre de Thalie, que celle de la licence ! Et qu'est-ce que des pieces qui ne sont qu'*un recueil d'épigrammes en vaudevilles* ? Ne voilà-t-il pas un beau sujet d'émulation ? Encore si ces épigrammes étaient bonnes; si ces couplets, ces vaudevilles avaient le mérite de la tournure; si ces enfans de l'esprit français pouvaient, au moins sous ce rapport, faire honneur à leur pere, je pardonnerais à ceux qui ont voulu l'intéresser dans cette mauvaise cause; mais assurément il n'y est pour rien. Tout l'agrément de ces couplets est presque toujours dans les refrains

populaires qui couraient alors : les *flon flon flon*, les *zon zon zon*, les *gai gai gai* reviennent sans cesse, et l'on s'en rapporte au spectateur pour y entendre finesse. Les *mirlitons* surtout y jouent un grand rôle, et c'est apparemment par reconnaissance que la Foire joua une piece qui s'aplait l'*Enchanteur Mirliton*. D'ailleurs, le trivial et le burlesque prédominent généralement ; et qu'on imagine l'effet que ce grossier jargon doit produire quand on fait parler des rois, des héros, des dieux, des déesses, car tout cela est du domaine de la Foire, qui met tout à contrition.

Loin de vous je n'en pouvais plus,
Et mon cœur cuisait dans son jus.

C'est là de la galanterie d'Endymion, mais aussi c'est Endymion-Arlequin ; et comment des gens qui d'ailleurs ne manquaient pas de sens, n'ont-ils pas vu que ce baladinage ne pouvait jamais être qu'une débauche d'esprit et non pas un *genre* ?

Je ne dis pas que dans ces mille et mille couplets, il n'y en ait quelques-uns qui ne sont pas dépourvus de naturel et d'esprit ; mais cela est si rare ! En voici un, par exemple, qui par l'équivoque et l'à-propos devient une saillie assez plaisante : c'est Arlequin qui le chante au commencement d'une piece tirée du *Diable boîteux :* Asmodée qu'il a délivré, comme on sait, lui promet en revanche de *faire tout ce qu'il voudra pendant tout le cours de sa vie*.

Vous êtes trop reconnaissant.
Vit-on chose pareille ?
Pour un service en rendre cent !
O ciel ! quelle merveille !
Hélas ! les hommes de ce tems
N'ont pas un cœur semblable,
Ma foi, nos plus honnêtes gens
Ne valent pas le diable.

Le mot est drôle ici, et souvent trop vrai. Ailleurs Arlequin a une querelle *philosophique* avec les Ogres, et nous verrons aussi une harangue *philosophique* de Pierrot : d'où il suit que dans ce siecle *la philosophie,* montée si haut pour descendre si bas, n'a pas été étrangere aux tréteaux de la Foire, avant d'élever les siens partout. Arlequin, *roi des Ogres,* veut qu'on *envoie la chair fraîche à tous les diables, et qu'on y substitue les poulardes, les perdrix et les saucissons de Bologne.* Puis il ajoute gravement : *Je veux établir ici l'humanité.* On ne peut nier qu'il ne parle beaucoup mieux français que celui qui a dit :

Montalban sur ces bords *fonda* l'humanité (1).

Il reproche aux Ogres d'être *des barbares,* et l'Ogre *Adario,* qui est *philosophe* aussi à sa maniere, rétorque l'accusation : « Et ne l'êtes vous pas davantage, vous, lorsque vous égorgez *d'innocentes bêtes* pour vous nourrir de leur chair, etc. » Rousseau n'aurait pas dit autrement, et il ne faut pas s'étonner que des Ogres parlent comme des philosophes, puisque tant de grands *philosophes* de nos jours ont parlé et même agi comme des Ogres. Mais pour en revenir aux couplets, ceux mêmes que chantent tous les acteurs à la fin des pieces, et qui devraient être les plus soignés et les mieux faits, sont rarement supportables.

Viens, Momus, *garotte*
Les ennuis fâcheux,
Et que ta marmotte
Regne dans nos jeux.
Momus, que *tes rats*
Se rassemblent tous à la Foire !

---

(1) C'est le dernier vers de *la Veuve du Malabar,* et ce n'est pas le moins ridicule.

Momus, que tes rats
Nous prêtent de nouveaux *appas !*

Cela se chante dans le *Temple de l'Ennui*, et l'on y reconnaît le goût du terroir ; mais j'ai pris le couplet au hasard, et ce n'est sûrement pas le plus mauvais. C'est trente ans après que le bon vaudeville se fit quelquefois entendre sur les théâtres forains, d'où il est venu sur celui des Italiens. Mais nous ne sommes pas encore hors de la Foire, et Piron y a été assez célèbre et assez vanté pour nous y arrêter un moment.

Son savant éditeur (1), panégyriste du poëte comme il a été apologiste du *genre*, veut bien nous prévenir *qu'il ne faut chercher* dans les opéras comiques de Piron *ni régularité, ni plan, ni conduite :* d'accord, et qui s'aviserait d'y en chercher? Mais il nous garantit qu'on sera fort content si l'on n'y cherche *que beaucoup de gaîté, d'excellentes plaisanteries*, et que *le plus médiocre est plein de ces saillies originales qui n'appartiennent qu'à Piron. L'originalité* n'est pas toujours une chose heureuse en soi : il y en a une dont il faut se garder avec soin, et c'est celle qui, n'étant autre chose qu'une grande facilité à extravaguer, n'a rien de commun avec l'esprit et le talent ; et ne peut se concilier qu'avec un très-mauvais goût. C'est celle-là seule, en vérité, et avec la meilleure disposition du monde (car j'aime autant à rire qu'un autre); c'est celle-là que j'ai trouvée dans ces opéras comiques, qui m'ont mortellement ennuyé et dé-

(1) Rigoley de Juvigny, qui se croyait fermement homme de lettres et écrivain, pour trois raisons, 1°. parce qu'il était né en Bourgogne, patrie de Rameau et de Crébillon ; 2°. parce qu'il était *le familier* de Buffon, comme on appelait Voltaire *le familier des princes ;* 3°. parce qu'il avait commenté une nomenclature bibliographique de Verdier et de Lacroix du Maine.

goûté, et très-peu fait rire. Ces *saillies*, ces *plaisanteries*, cette *gaîté*, sont absolument du même acabit que le recueil de la Foire, si ce n'est que la grosse gravelure y a fait un progrès très-marqué; et s'il faut aller jusqu'à chercher une mesure dans l'espece de mérite qu'il peut y avoir ici sous l'unique rapport du talent, et abstraction faite des mœurs, Piron est aussi loin de Collé dans le comique licencieux, que ce comique même est loin de la bonne comédie. Collé est du moins un libertin plein d'esprit, de verve et de véritable originalité; et Piron n'est qu'un bouffon tout farci de quolibets en équivoques triviales, et qui en se permettant tout, ne rencontre presque jamais un mot qui fasse excuser la chose. Quant au dialogue et aux vers, il tombe à tout moment dans le dernier excès de la grossicreté, et ici du moins l'on peut citer pour la satisfaction des curieux :

Vous me causez
Un transport de tendresse;
Vous m'arrosez
D'un coulis d'allégresse.
Petit pot à cornichons,
Allons, allons
Te donner un couvercle, allons.

On dira que c'est Pierrot qui chante, oui; mais c'est le Pierrot de la parade. Il y a des nuances dans tout : si vous en voulez la preuve, voyez dans une piece de Sedaine (1) les couplets d'un niais qui est bien une espece de Pierrot, ces couplets qui faisaient tant rire quand Thomassin les chantait, et qu'on lui faisait toujours répéter :

Je suis heureux en tout, mademoiselle.
Vous êtes plus belle

---

(1) *La suite de la comtesse d'Albert.*

Que la rose nouvelle;
Et je vous promets
De vous aimer comme une tourterelle,
Qui toujours fidelle,
Ne battera de l'aile
Que pour vos attraits.
A votre tour il faudra,
Dà,
Que votre cœur soit constant,
Tant,
Que votre petit mari
Soit toujours chéri,
Soit toujours gentil.

Cela est assez nigaut, mais cela est drôle et n'est pas dégoûtant. Piron l'est souvent dans ses opéras comiques, de quelque espece que soient ses personnages.

On va m'accabler de reproche;
Le désespoir vient me saisir.
Frippe-sauce, fais-moi plaisir;
Débroche la broche et m'embroche,
Perce-moi tripe et boyau,
Traite-moi comme un aloyau.

C'est un cuisinier qui parle (aurait-il dit); oui, et cela est mauvais, même pour un cuisinier; mais dans *Colombine-Nitétis*, Psamménite n'est pas cuisinier, et c'est lui qui chante:

Le roi me fait partout chercher
Pour en faire ma sauce.
Il entre, hélas! où me cacher?
Je pis.... dans mes chausses.

Et cela fait mal au cœur, même dans un prince de parodie, car la parodie ne doit être dépourvue ni de sel ni d'esprit: il y en a dans quelques-unes, soit anciennes, soit modernes (1):

---

(1) Il y en avait beaucoup dans le *Roi-Lu*, dont on a retenu des traits d'une critique juste, ingénieuse et gaie.

On est roi: c'est égal; voyez, il pleut sur vous.
La nature en fureur n'a point d'égard pour nous.
. . . .

il n'y en a jamais dans celles de Piron : on ne saurait être un plus insipide parodiste.

Il cherche assez volontiers dans ces sortes de pieces, comme dans les autres, l'accumulation des rimes hétéroclites.

Quoi ! plus vite que la bise,
Je verrai l'heureux Cambise,
Posséder la beauté bise
Qui seule a su me toucher !
Ah ! cette cruauté m'outre :
Auparavant qu'on passe outre,
Je veux me pendre à la poutre
De notre plus haut plancher.

Il faut avouer que voilà un beau choix de rimes redoublées : en voici d'autres choisies dans ce même esprit, qui semble être partout celui de l'auteur (*la Métromanie* exceptée) c'est-à-dire, dans le dessein *original* d'écorcher les oreilles.

Je savais bien, vilain masque,
Que ton chien de cœur fantasque
Me préparait cette frasque.
L'honnête homme que voilà !
Crains pour ton visage flasque
Quelque terrible bourasque,
Et que je ne te démasque
Avec ces dix ongles-là.

Mais le plus rare assemblage de bizarrerie et de platitude, c'est ce couplet-ci, toujours sur le même air, celui *des trembleurs*, car ici Lesage a raison : il faut chanter pour bien sentir ces couplets là, dans le mauvais comme dans le bon.

Les rois sont-ils donc faits pour manger du pain sec,
Et ne leur faut-il pas quelqu'autre chose avec ?

Lisez la tragédie, et vous verrez que la parodie est d'un homme d'esprit. Il s'appelait Parisot, et a péri, comme tant d'autres, en qualité de *conspirateur*.

Est-ce une vision ? oufle !
L'étonnement me boursoufle....
Ah ! je respire, je souffle;
C'est lui, c'est Phanès, hélas !
Notre beauté n'est qu'un souffle.
L'escarpin devient pantoufle.
C'est pourtant moi : quoi ! marouffle,
Tu ne me reconnais pas ?

h M. d'Assouci ! qui vous appelliez *Empereur u burlesque*, vous risquez un peu d'être détrô- é : et vous aussi, Vadé le poissard, vous avez i un rival. Jupiter dit à Junon :

Quelle heure est-il, Margot ?
Tu dors comme un sabot
. . . .
C'est tant pis pour Margot.

Iomus dit qu'il est né *parole en gueule*. Voici n petit dialogue qui prouve que Piron était né omme ce Momus-là, c'est-à-dire, comme Mo- us-Vadé :

Adieu donc, Calliope.
. . . .
Adieu, le beau petit poupon.
. . . .
Adieu, charmante gaupe.
. . . .
Adieu, vieux fou, vilain barbon.
Adieu, salope.

eut-on voir comment il fait parler un chœur de unes filles dans l'*Endriague* : il n'y avait pas ême ici de prétexte pour le burlesque. Cet *En- iague* est le monstre de l'Arioste, qui tous les x mois dévore une fille. Elles chantent le re- ain connu : *Marions, marions-nous* :

Ce monstre n'en veut qu'aux filles
. . . .
Gardons-nous de mourir filles.

ln'y a rien à dire, mais Piron *l'original* ne s'en tnt pas-là :

S'il faut que malgré nos soins
Tôt ou tard il nous croustille,
Avant qu'il nous croque, au moins
Qu'un jeune amant nous mordille.

Il y a là autant de bon goût que de décence. En général, Piron est heureux à faire parler les filles, témoin celle qui paraît la premiere dans *la Rose*, celui de ses opéras comiques qu'on a vanté comme son chef-d'œuvre, et que des amateurs qui ne sont pas difficiles, prétendent distinguer de tous les autres qu'ils abandonnent :

Colin, campos, courage, allons !
Ma mere a tourné les talons.
Les chats décampés, les rats dansent;
D'aujourd'hui mes beaux jours commencent.
Ah ! l'on compte que j'aurai donc
Les deux pieds dans un chausson !
Je ne suis pas si sotte,
Et plan, plan, plan,
Place au régiment de la calotte.

Cette Rosette, qui n'a que douze ans, et qui est une bergere de village, parle comme si elle avait été élevée dans les coulisses de la Foire : le style de Vadé n'est-il pas bien placé là ? Ce sujet de *la Rose* était par lui-même d'une extrême indécence, et on eut beaucoup de peine à en permettre la représentation ; mais rien n'empêchait que le tableau, quoique libre, ne fût gracieux ; on y pouvait même jeter un peu d'intrigue et d'intérêt; ce n'est pourtant, à peu de chose près, qu'un amas de quolibets libertins, répétés et usés partout. Piron, brouillé avec les Grâces, les habille toujours à la halle.

La tamponne
M'abandonne
Pour quelques pommes ;
Retournons à nos navets.

C'est que le *Bel esprit* qui appelle cette petite Rosette *tamponne*, et qui est bien franchement

dans toute la piece un *Bel esprit* donné pour tel, vient de se déclarer l'auteur d'une chanson pour Marguerite, qui commence ainsi :

Que faites-vous, Marguerite?
Ratissez-vous des navets ?

Il veut avoir *la Rose* qui a été donnée en garde à Rosette *la tamponne*, et il a promis à Rosette de l'*immortaliser* comme Marguerite ; ce qui n'a pas laissé que de la toucher un peu, et il y a de quoi.

L'amour recommande l'Hymen en qualité de malade, au dieu de la médecine.

C'est un désordre incroyable ;
Les sages-femmes sans moi,
Grâce au sommeil qui l'accable,
N'auraient presque plus d'emploi.

Cela n'est-il pas dit bien finement ! Si ce sont là *les saillies qui n'appartiennent qu'à Piron*, l'éditeur n'avait donc pas lu *le Théâtre de la Foire* dont je viens de parler, et *le Théâtre italien* de Gherardi dont je parlerai : il aurait vu de ces *saillies*-là à toutes les pages; il aurait vu des Pierrots qui n'ont pas un autre langage que ceux de Piron, dont l'un dit en parlant d'un âne :

Des bêtes sans contredit
Il est la crême.

La crême des bêtes! cela est heureux. Un autre dit à sa Colombine : Eh quoi ! belle rôtisseuse de cœurs, ne saurai-je jamais à quelle sauce mettre les sentimens du mien, pendu à votre crochet ! En vérité, j'aime mieux le Jeannot des Variétés, quand il parlait du *couteau de son pere* (*Dieu veuille avoir son ame*) *pendu à son côté*. Ce Jeannot, ne faisant point d'esprit, ne faisant point de figures, était beaucoup mieux dans le naturel de la bêtise; et ce qui le prouve,

c'est que les constructions baroques de ces phrases populaires se sont depuis trouvées mille fois dans les harangues révolutionnaires (1), et c'était bien là le naturel; mais il faut avouer qu'on y joignait aussi l'esprit et les figures, et c'était là *le génie* et *la philosophie.*

Qui croirait que Piron aussi eût été *philosophe,* et de la premiere force, si l'on n'en voyait la preuve détaillée dans le premier de ses opéras comiques, *Arlequin-Deucalion ?* Je ne parle que piece en main : c'est là qu'on trouve dans toute sa pureté *le grand principe de l'égalité et de la liberté universelle, et de la régénération du genre humain.* On nous l'a donné comme une découverte aussi sublime que neuve : pauvres gens! écoutez, écoutez *Arlequin-Deucalion*, en 1722, faisant des hommes à coups de pierre, comme on a fait depuis des *citoyens* à coups de canon. « Ma *suprématie* aura soin de les égaliser. » Certainement, lorsqu'on jouera sur le théâtre *Arlequin législateur*, il ne pourra rien trouver de mieux que cette *suprématie* qui *égalise tout* (pour que tout lui obéisse également, bien entendu) : ce trait-là ne doit pas se perdre, il est sans prix, et Piron a été cette fois prophete sans y penser. Quoi de plus *philosophique* que ce qu'il ajoute ? « L'inégalité *détruite, je réponds du bon ordre et de la félicité universelle.* » *Je réponds!* N'est-il pas sûr de son fait comme un *philosophe ?* Des malveillans diront qu'il eût été peut-être un peu embarrassé s'il avait vu, comme nous, cette *félicité universelle* après *l'inégalité détruite.* Point du tout : il eût fait comme ses successeurs; il aurait toujours *répondu* de tout *pour la génération suivante ;* il aurait, comme

(1) Les feuilles du tems, plus précieuses qu'on ne croit, en fourniront la preuve à qui voudra la chercher.

eux, *répondu* de tout, de semaine en semaine, de mois en mois, d'année en année; et si la race *philosophique et révolutionnaire* pouvait se perpétuer jusqu'à la fin du monde, il est d'une certitude reconnue que la veille du dernier jour, le dernier *philosophe* écrirait comme Condorcet sur *la perfectibilité indéfinie dans les siecles*, et le dernier jour même il dirait en voyant tout finir : Eh bien ! ce n'est pas moi qui ai tort. Il ne m'a manqué pour avoir raison, qu'une centaine de siecles de plus, peut-être mille ; qu'importe ? c'est une bagatelle dans l'immensité de mes calculs, qui n'en sont pas moins bons. « Est-ce ma faute, à moi, si le monde *qui devait être éternel*, s'avise de finir ? On ne peut pas tout prévoir, et puis, que ne m'a-t-on laissé faire (1) ? »

Il est vrai que dès la scène suivante, notre Arlequin, conséquent comme un *philosophe* ou comme une convention, déroge un peu à son *égalité universelle ;* mais c'est du moins *dans le sens de la révolution*, et l'on ne saurait lui reprocher de n'être pas *à la hauteur*. On va voir s'il sait *mettre au pas* les créatures qu'il vient de produire. Il y en a d'abord quatre, un laboureur, un artisan, un militaire, un robin, car il paraissent avec le costume de leur état.

— *Au laboureur*. « Tu es mon aîné, toi, et le premier de ces drôles-là, comme le plus nécessaire à tous.... »

— *A l'artisan*. « Marche après ton aîné, toi, comme le siecle d'argent suivit le siecle d'or. Il sera nécessaire : tu ne seras qu'utile.... »

---

(1) Si ce n'est pas là exactement le fond de toutes les prédications *philosophiques et révolutionnaires*, il n'est pas vrai qu'il fasse jour a midi ; et la plaisanterie qui est l'arme du mépris, ne serait pas permise si l'on n'avait en main la preuve de fait qui est l'arme de la raison.

Si ce n'est pas là notre *philosophie* (1) dans toute sa profondeur, qu'on me dise ce que c'est.

— *Au militaire.* « Chapeau bas : mon gentilhomme, un peu de modestie. Tout ton talent sera de savoir tuer, pour tuer ceux qui voudront tuer tes freres et les troubler dans leurs respectables professions. »

Quant au robin, il ne lui dit guere que des injures, et veut qu'il tienne la balance de Thémis *comme un garçon de boutique.*

On voit combien Piron était fort sur la morale; aussi l'a-t-il personnifiée dans une de ses pieces, *les Enfans de la Joie :* elle veut qu'ils l'aident *à corriger les vices et à chasser l'ennui du cœur des malheureux mortels.* Je ne sais pas quel *vice* il a *corrigé* dans ces quatre volumes de rapsodies foraines : quant à l'*ennui*, je ne prétends pas qu'il fût un des habitués de ces spectacles-là, où l'on allait rire des folies d'Arlequin et des sottises de Pierrot, comme on allait aux guinguettes s'enivrer de vin à six sous. Chacun s'ennuie ou se désennuie suivant sa portée; mais la *morale* de Piron n'a sûrement pas chassé l'*ennui* ni même le dégoût de son *Théâtre de la Foire*, qui n'a jamais pu amuser que son éditeur Juvigny et son panégyriste Imbert.

Ce n'est pas qu'il y ait épargné la satyre littéraire, qui était encore un des reliefs de ce spectacle les plus communs et les plus faciles, mais qui n'y est pas de meilleur goût que le reste. Piron, alors à peu près inconnu, s'egayait tout à

(1) Comme ces fastueuses inepties ont été débitées pendant dix ans et érigées en dogmes, il faudra bien une fois les examiner sérieusement, et l'on sera peut-être surpris de n'y voir que l'oubli le plus inconcevable des vérités les plus communes et les plus démontrées, et un prodige d'ignorance, d'insolence et de bêtise.

son aise sur tout ce qui pouvait lui offrir une épigramme telle quelle, et d'abord sur Lesage et Fuselier, ses rivaux forains; car la Foire opposait tréteaux à tréteaux et champions à champions. Lesage et Fuselier avaient abandonné Francisque, persécuté par les grands théâtres, et avaient passé par dépit dans le camp de Polichinelle. Piron,

Jeune et dans l'âge heureux qui méconnaît la crainte.

surtout quand il connaît le besoin d'argent, s'était fait le tenant de l'aventureux Francisque, qui risquait tout quand Piron ne risquait rien. Celui-ci ne manquait pas de draper dans l'occasion ses deux concurrens du préau des marionnettes, qui ne laissaient pas d'attirer aussi du monde et d'avoir leurs partisans. Il y avait combat à mort entre l'Arlequin de Piron et le Polichinelle de Lesage; le dernier avait le dessous, comme de raison, dans la loge de Francisque, et Arlequin le jetait dans la mer; et pour transmettre cette victoire à la derniere postérité, Piron a grand soin de nous apprendre dans une note historique, que *c'était y jeter Lesage et Fuselier* (1), qui pourtant ne sont pas plus noyés que l'Arlequin de Piron; car nous avons aussi leurs marionnettes imprimées, et de part et d'autre rien n'est perdu. On voit assez pourquoi je ne dédaigne pas de m'amuser aussi de ces pauvretés qui font connaître les hommes: c'est qu'elles

(1) On répéta ce fin lazzi de Polichinelle, il y a une vingtaine d'années, dans je ne sais qu'elle farce jouée aux Boulevards, où *l'on jetait une harpe dans un fossé*; et suivant le dire de Piron, *c'etait y jeter* celui qui s'appelait La H. Toute la belle littérature des cafés du rempart s'était rassemblée à ce spectacle digne d'elle, et applaudissait de toutes ses forces.... Heureux tems, où les vengeances des mauvais auteurs se bornaient à vous enterrer par métaphore dans la loge des marionnettes!

sont de l'auteur de la *Métromanie*, et de celui de *Gil Blas* et de *Turcaret*, et qu'ils n'ont pas voulu qu'elles fussent oubliées.

Piron a fait plus, et ce *métromane* renforcé, dont on a voulu faire *un bonhomme* et presque un Lafontaine, fut si constamment occupé de ces petites haines poétiques, qu'en revoyant au bout de trente ans ces platitudes satyriques de sa jeunesse, il y en ajouta de nouvelles, sans s'apercevoir même qu'il antidatait de maniere à se trahir. C'est ainsi que, toujours envenimé contre Lachaussée, dont les succès nombreux et durables le tourmenterent toujours, il l'a fait rentrer, mais bien mal-adroitement, dans des vers adressés en 1726, à Dominique-Arlequin, dont il fait tout à la fois un Roscius et un Térence; ce qui prouve qu'il ne lui en coûtait pas plus pour flagorner un bouffon dont il avait besoin, que pour outrager un bon écrivain qu'il haïssait. Ce Dominique devait jouer le rôle du *Sultan-Public* dans la parodie de *Mariamne*, en 1726 : n'oubliez pas la date.

Parais donc mécontent, dédaigneux, dégoûté,
Tel qu'est le plus souvent le barbare parterre
Quand on donne une nouveauté,
Tel que de jour en jour il devient pour Voltaire,
Tel que pour Lachaussée on le voit d'ordinaire,
Et tel que pour Nadal il a toujours été.

Passons sur ce Nadal mis à côté de Voltaire et de Lachaussée : passons même, vu l'époque de la piece, sur ce public si *dédaigneux pour Voltaire*, dont en effet il avait fort mal accueilli l'*Artémire* et la *Mariamne*; ce qu'il pouvait faire sans beaucoup de *dégoût*, puisqu'il avait su goûter *Œdipe*. Mais que fait ici Lachaussée, dont le nom même ne fut connu que sept ans après, dont le premier ouvrage est de 1733, et dont les sept premieres pieces eurent toutes du succès, et

trois entre autres un succès brillant et toujours soutenu, *le Préjugé à la Mode*, *Mélanide*, et *l'Ecole des Meres* ? Voilà donc le public *dédaigneux* pour Lachaussée avant de connaître Lachaussée, et *dégoûté d'ordinaire* pour un auteur dont il applaudit les ouvrages depuis 1733 jusqu'en 1744, sans interruption! Etait-ce la peine d'antidater pour mentir avec plus de maladresse? Le mensonge, pour être plus impudent, en est-il plus ingénieux? La haine qui nie les faits publics, est-elle autre chose que du délire et de la rage? Il faut que le plaisir d'injurier soit bien savoureux pour certaines gens (car ces réflexions ne sont pas pour Piron seul), puisqu'il efface chez eux un sentiment qui doit être bien pénible, ce me semble, l'intérieure et invincible honte de mentir à soi-même et aux autres; et c'est ce que font toute la journée presque tous ces hommes livrés à la fureur d'écrire, n'importe comment ni pourquoi, et qui, en courant après des chimeres de gloire, s'étourdissent sur des bassesses réelles.

Mais celui qui fut le premier en butte aux traits de Piron, et qu'il continua de harceler jusqu'au dernier moment, peut-être d'autant plus que, par une singularité assez remarquable, il ne put jamais attirer son attention, c'est Voltaire : on voit qu'il a pour lui une haine d'instinct. Il y revient partout; il traite *la Henriade* à peu près comme *le Clovis* de Saint-Didier; il insulte aux plus beaux vers, comme font toujours l'ignorance et l'envie : l'un méconnaît ce qui est bon, l'autre le déteste. S'il fait désarçonner un poëte par Pégaze, c'est à propos de ces deux vers, dont le second est sublime :

> Oui, tous ces conquérans rassemblés sur ce bord,
> Soldats sous Alexandre, et rois après sa mort.

On n'avait guere retenu d'*Artémire* que ces deux

vers; aussi n'est-ce pas d'*Artémire* que Piron dit du mal; elle était tombée : c'est de ces deux vers ; tout le monde les trouvait beaux.

Il ne tint pas à Panard que l'Opéra comique ne sortît de ses ordures. C'était un homme d'un caractere probe, de mœurs simples et d'un esprit sain, quoique buveur de profession; mais il n'avait aucun talent pour le théâtre. Ses pieces sont dénuées de toute invention, de tout effet dramatique : la morale y est commune, et l'allégorie aussi froide qu'il soit possible. C'est pourtant à ces spectacles de la Foire qu'il se fit d'abord une réputation; mais ce fut le mérite de l'à-propos qui fit réussir ses premieres pieces, *les Vœux sinceres, les Vœux accomplis*, où il ne s'agissait que de célébrer la convalescence du roi (1) et la naissance du dauphin, sujets de la joie publique, toujours indulgente pour ses interpretes. Le talent qui le distingua bientôt, fut celui des couplets vaudevilles : ceux qu'il faisait chanter à la fin de ses pieces, mériterent d'être remarqués par les connaisseurs, d'autant plus qu'ayant d'ordinaire pour objet la censure morale, ils étaient en même tems d'une tournure beaucoup plus heureuse que les couplets licencieux où l'on avait accoutumé les oreilles des spectateurs. Les vers étaient mieux faits, et plaisaient par un tour à la fois naturel et piquant. De cet exemple et de celui de Favart qui vint peu après avec un talent bien supérieur, il résulte une observation assez importante, c'est qu'à la Foire même le bon goût n'a commencé à se montrer qu'avec la décence. Ces deux qualités réunies justifient le titre de *pere du Vaudeville*

(1) C'est là que Louis XV reçut de Panard (et non pas de Vadé, comme l'a dit Voltaire) le surnom de *Bien-Aimé*, alors avoué par la France, mais qu'il ne garda pas comme Louis XIV, celui de *Grand*.

moral, que Marmontel a donné à Panard; mais je crois qu'il va trop loin quand il l'appelle aussi le *Lafontaine du Vaudeville*. C'est compromettre un peu, ce me semble, un nom qui ne devait pas se trouver-là, et il s'en faut que les deux genres et les deux auteurs donnent l'idée de la même perfection. Panard ne s'en est approché tout au plus que dans cinq ou six vaudevilles choisis, encore sont-ils tous un peu longs, et il n'y en a pas un qui ne laisse à retrancher. Il nous en reste de lui un très-grand nombre et bien plus que de pieces de théâtre: aucune des siennes n'est restée; mais sa supériorité dans le couplet était si reconnue, que presque toujours on s'adressait à lui pour le vaudeville général qui termine d'ordinaire ce spectacle. Les siens ne contenant que des moralités de toute espece qui ne tenaient point au drame, rentrent dans la classe des chansons, et sous ce titre lui feront toujours honneur, ainsi que quelques autres morceaux d'une muse badine, galante ou morale, qui marquent sa place à l'article des *Poésies diverses*. Ici j'observerai seulement qu'il y avait de l'abus dans l'emploi qu'il faisait de ces moralités en tirades, qu'il insérait dans le dialogue de ses opéras comiques. Dans celui qui a pour titre *l'impromptu des Acteurs*, joué aux Italiens en 1745, on trouve de suite cinq de ces tirades, assez étendues pour faire sentir davantage leur médiocrité.

L'esprit n'est plus qu'un *faux* brillant,
La beauté qu'un *faux* étalage,
Les caresses qu'un *faux* semblant,
Les promesses qu'un *faux* langage, etc.

Quatorze vers sur le mot *faux*, et puis dix sur le mot *par*.

L'amour se soutient *par* l'espoir,
Le zele *par* la récompense,

L'autorité *par* le pouvoir ,
La faiblesse *par* la prudence , etc.

Ensuite le mot *plus*.

Plus de vertu que de savoir ,
Plus d'amitié que de tendresse ,
Plus de conduite que d'esprit ,
Plus de santé que de richesse ,
Plus de repos que de profit , etc.

Pour être heureux il faut avoir

De là nous passons au mot *petit*.

Petit bien qui ne doive rien ,
Petit jardin , *petite* table , etc.

Et enfin le *trop*.

Trop de repos nous engourdit ,
Trop de fracas nous étourdit ,
Trop de froideur est indolence ,
Trop d'activité , pétulance, etc,

L'auteur aurait dû sentir qu'il y avait du *trop* aussi, et beaucoup , dans tous ces petits cadres symmétriques, où un seul mot donne la même forme à une douzaine de vers et pourrait la donner à cent, car rien au monde n'est plus facile , et ce n'est pas ici que la difficulté vaincue excuse la frivolité de l'invention. Quand on lit de pareils vers, on croit défiler un chapelet grain à grain. De plus, beaucoup de ces maximes sont , ou trop banales, ou trop vagues, et n'apprennent rien du tout. La piece entiere est farcie de ces lieux communs.

Paris en bagatelle abonde
C'est une ville où nous voyons
Bien des têtes , peu de cervelles ;
Beaucoup de livres , peu de bons ,
Beaucoup d'amans , peu de fideles , etc.

Est-ce la peine d'engrener des rimes pour dire ces riens ! Mais encore une fois, ce n'est pas ici qu'il faut chercher le mérite de Panard : il aura sa place ailleurs.

Vadé n'en peut avoir nulle part, malgré la vogue, heureusement très-passagere, qu'il s'acquit dans le *genre poissard*, qu'il eut (dit-on) l'honneur de créer, et qui n'est qu'une espèce de burlesque, c'est-à-dire, la plus mauvaise espece d'un mauvais genre. Les facéties des *Etrennes de la Saint-Jean* qui avaient précédé, et qui furent très-courues, comme étant l'ouvrage d'hommes de bonne compagnie, mais non pas de bon goût, étaient d'une nuance au-dessous de Vadé; elles n'allaient guere que jusqu'au populaire, et Vadé s'éleve jusqu'au poissard; il approfondit toutes les finesses, et s'approprie toutes les figures du langage des halles, où il avait même appris à contrefaire très-bien les personnages qu'il faisait parler; ce qui le mit quelque tems à la mode dans les sociétés de Paris, où le talent de contrefaire a toujours réussi. Nous y avons vu depuis d'autres mimes de différente espece, que les riches invitaient à leurs soupers et à leurs fêtes; ce qui prouvait un progrès dans les arts comme dans les mœurs, puisque du tems de nos peres il n'y avait que les rois et les princes qui eussent leurs bouffons en titre.

L'Impromptu du Cœur, Nicaise, Jérôme et Fanchonnette, les Racoleurs, etc., sont plus ou moins de ce genre poissard, et malgré tout l'éclat qu'ils ont eu à la Foire, on me dispensera, je l'espere, d'en rien citer. Mais Vadé s'essaya aussi dans la comédie-vaudeville d'un ton plus relevé, et *le Suffisant, le Trompeur trompé*, réussirent avec des airs connus, comme *les Troqueurs* avec des airs nouveaux. On s'aperçoit en lisant ces pieces, que l'auteur n'avait fait aucune étude, et savait assez mal le français, mais qu'il ne manquait pas d'esprit naturel. Il mettait assez facilement en couplets parodiés le jargon de quelques petits-maîtres de ce tems-là, copies

gauches et mausades du *Versac* de Crébillon fils, qui du moins est un *roué* (1) d'un meilleur ton. Deux menuets qui eurent la plus grande vogue, ont contribué à faire vivre jusqu'à nos jours deux morceaux du *Suffisant*, parodiés sur ces airs qu'on aimait à entendre et à répéter :

Vous boudez,
Vous gardez
Le silence, etc.
Le scrupule,
Lindor, dans un homme élégant,
Est ridicule, etc.

Ces deux morceaux sont légérement versifiés, et on les a fait entrer dans tous les recueils de chansons. De toutes celles qu'a faites Vadé, il n'y en a que deux qui aient mérité d'être retenues : *Sous un ombrage épais, fait exprès, etc.; Une fille qui toujours sautille*, etc.; encore cette derniere n'est-elle pas sans beaucoup de fautes. Mais l'autre prouve qu'on a eu tort d'attribuer exclusivement à Panard l'adresse de tirer parti de ces vers monosyllabiques, qui, bien placés dans la phrase et d'accord avec le chant, ont d'autant plus d'effet, qu'ils semblent moins aisés à encadrer. Vadé s'est souvent servi de ce petit artifice dans des chansons qui d'ailleurs ne valaient rien ;

(1) Observez que cette dénomination tout au moins bizarre, et que j'ai toujours vue d'un usage général dans le monde, datait de la régence, et qu'on appela originairement *roués* les affidés du prince régent et les familiers de ses soupers. *La roue* et les plaisanteries sur *la roue* pouvaient fort bien convenir à ces gens-là; mais comment les femmes ont-elles pu prendre l'habitude de répéter à tout propos : *C'est un roué, vous êtes un roué?* C'était apparemment pour ne pas dire un fat, un libertin, un vaurien, toutes expressions communes; au lieu que *roué* venait de la cour, et on en avait tiré un autre mot tout aussi usité, *une rouerie*. Comme le langage se perfectionne avec les mœurs !

mais il l'a employé ici tout aussi heureusement que Panard.

Tout bas le cœur
Dément sa rigueur.
Fille qui dit autrement,
Ment.

. . . .

Peut-on avoir, quand on dort,
Tort?

. . . .

Pour arrêter ce jeu-là,
Là.

Il ne reste donc que quelques chansons à ce Vadé, dont on a voulu faire, avec un sérieux très-ridicule, *le créateur d'un genre* (1). On a cru dire quelque chose en l'appelant le *Téniers de la poésie:* quand on eût dit le Callot, cela n'aurait pas eu plus de sens, et ce n'est pas ici que s'applique l'*ut pictura poësis* dont on a tant abusé. Il ne faut pas beaucoup de connaissances et de réflexion pour sentir que, si les Halles et les Porcherons peuvent fournir au pinceau et au burin, ils n'ont rien qui ne soit au-dessous de la poésie. Les arts qui parlent aux yeux, ont toujours une ressource dans le mérite de l'exécution matérielle, dans la vérité des couleurs et des formes. Il n'y en a aucun à rimer des quolibets grossiers; ce qui ne suppose d'autre peine que celle de les apprendre. La ressemblance du langage n'est ici d'aucun prix, parce que dans une nature si basse et à ce point dégradée, c'est précisément le langage qui se refuse à l'imitation, puisque les arts, dont le but est d'imiter pour l'ame et l'esprit, ont pour principe de ne jamais les révolter ni les dégoûter. Ainsi la tête

(1) On peut voir dans la préface des éditeurs d'un Vadé en six volumes, et à l'article de ce même Vadé dans la *Bibliotheque des Théâtres*, comme on réprimande doctement ceux qui ne veulent pas reconnaître dans ce mime des guinguettes *un peintre de la nature.*

d'un fort de la halle ou d'une marchande de poisson peut plaire dans un tableau ou dans une gravure, et peut aussi être rendue dans la poésie qui décrit; mais les discours de ces deux personnages-là sont insupportables dans la poésie qui fait parler, et encore plus qu'ils ne le sont par eux-mêmes, car qu'y a-t-il de pis que le travail d'imiter ce dont personne ne se soucie? On objecte (et c'est le seul argument spécieux) le succès de ces pieces et le concours qu'elles attiraient; mais on ne fait pas attention au vrai motif de ce succès. Ce n'était nullement ce qui avait rapport à l'esprit, mais bien ce qui avait rapport aux yeux et aux oreilles: pour celles-ci, le chant des couplets et la gaîté des refrains: pour ceux-là, le masque et le jeu des acteurs; et cela rentre dans ce qui a été ci-dessus établi. On peut s'amuser à voir la bassesse même et la grossiereté artistement contrefaites : la fidélité de l'imitation fait passer sur le dégoût de la chose, tant l'homme aime naturellement à voir imiter. C'est ainsi que *Jeannot* attira tout Paris par l'habitude acquise de faire de son visage un masque qui figurait toutes les sortes de nature ignoble, et par un accent qu'il avait rendu supérieurement populaire. Mais quelqu'un faisait-il cas de ce qu'il disait? Je ne le crois pas, et pourtant ses rôles valaient bien le *Jérôme* et les *Racoleurs* de Vadé pour le moins, et je ne parle que de ses rôles de *Jeannoterie :* ses *Pointus* valaient beaucoup mieux. Mais tout cela, en dernier résultat, revient à ce que j'ai dit des arlequinades, et n'est point fait pour être lu, car on lit avec les yeux de l'esprit. En ce genre, acteurs et auteurs ne doivent point quitter les planches (1) : des mimes et des bouffons ne sont

(1) Encore ne peuvent-ils guere divertir qu'un mo-

pas des écrivains, et la sottise la mieux imitée n'est un *genre* (1) d'écrire que pour les sots.

A l'égard des pieces ou Vadé est sorti du ton poissard, le fond en est si mince, elles sont si dénuées d'intrigue et d'action, qu'elles ont dû disparaître, ou se réfugier aux tréteaux des Boulevards, quand l'opéra comique fit assez de progrès pour devenir enfin un genre qu'on peut appeler le mélodrame comique; et il dut ces progrès à des hommes de talent qui l'enrichirent successivement de leurs productions diverses, Favart, Sedaine, Marmontel, et d'Hele, dont il est tems de parler.

SECTION II.

Favart.

Favart est le premier qui ait tiré l'Opéra comique de son ancienne et longue roture, et en cela il fit ce que n'avaient pu faire ni Lesage, ni Piron, ni Boissi, ni Fagan (car ces deux derniers ont aussi laissé, mais dans un entier oubli, quantité d'opéras comiques). C'est une nouvelle preuve qu'il n'est pas toujours vrai que qui peut

---

ment. J'allai, comme tout le monde, voir *Jeannot* dans le tems de sa gloire, et dans la piece qui fit sa célébrité. Il me fit tant rire, que j'y voulus revenir une seconde fois, car le rire m'a toujours fait du bien. Il m'ennuya: c'est que l'étonnement était passé, et que je le savais par cœur. C'est bien assez que cette espece de perfection amuse une fois: c'est tout ce qu'elle peut faire. Il en est de même des bouffons et des mimes de société: au bout d'un quart d'heure ils m'ennuyaient à la mort.

(1) Au moment où l'on imprimait cet article, un des *philosophes* du *Journal de Paris* me reprochait gravement de n'avoir point compté *la Pipe cassée* parmi les poëmes français dont je devais faire mention. Ce *philosophe* s'appelle Feydel: c'est tout ce que j'en sais, et par sa signature: personne n'a pu m'en apprendre davantage.

le plus peut le moins, puisque les auteurs de *la Métromanie*, de *l'Homme du jour* et de *Turcaret* n'ont pu faire un seul opéra comique qui ne fût loin, mais très-loin de ceux de Favart. Cet homme vraiment estimable, autant par les qualités sociales que par celles d'écrivain, et à qui l'on ne peut au moins disputer la modestie et la douceur, puisqu'il se laissa si long-tems disputer ses ouvrages par l'opinion trompée, et que celui qu'elle lui donnait si mal-à-propos pour rival (1), ne cessa pas d'être son ami; cet auteur si fécond, sans être trop négligé, a réuni dans ses bonnes pieces, qui sont en assez grand nombre, le naturel, la finesse, la grâce, la délicatesse et le sentiment. Son chef-d'œuvre, qui est encore et peut-être sera toujours celui du vaudeville dramatique, *la Chercheuse d'esprit*, a un avantage unique jusqu'ici, c'est de pouvoir être lue et relue avec un plaisir continu, quoiqu'elle soit de nature à devoir beaucoup aux tableaux du théâtre et au choix des airs. Dans un sujet assez chatouilleux, il n'y a pas un mot indécent (2), et il ne fallait pas un art vulgaire pour déniaiser l'innocence de Nicette sans la ternir, et opérer en si peu de tems sa métamorphose et celle d'Alain, sans que la vraisemblance qui est complete, laisse rien soupçonner au-delà de ce qu'on voit. La petite intrigue de la piece est très-bien ourdie, et ne devait pas être

(1) L'abbé de Voisenon.

(2) Il y en a un de mauvais goût, *mon trognon*, dans un couplet que chante l'Eveillé. Ailleurs M. Narquois définit l'esprit, *saillie aimable et raisonnée*. La raison peut quelquefois s'exprimer en *saillies*, et c'est ce que l'auteur a voulu dire; mais c'est précisément quand elle est en *saillies*, qu'elle n'est pas en raisonnemens, et *saillie raisonnée*, offre deux mots incohérens. Ce sont, je crois les seules taches dans le style, et le soin même qu'on prend ici de les relever, prouve que la piece est bien écrite.

d'une trame plus forte : tous les fils en sont dirigés et entrelacés vers l'objet principal, qui est d'amener, de justifier et de seconder les démarches de Nicette pour avoir *de l'esprit*. Ce seul mot, d'après le conte si connu dont la piece est tirée, indique assez ce que l'auteur était obligé de faire, et ce qui n'était rien moins qu'aisé. Il fallait jouer sans cesse avec l'imagination du spectateur, et lui faire attendre toujours ce qu'il était impossible de lui laisser seulement entrevoir sans la blesser elle-même. Aussi la piece est-elle bien au dessus du conte, quoiqu'il soit narré comme il appartenait à Lafontaine; et c'est peut-être la seule fois où le *conteur* est resté au dessous du poëte qui le mettait en scene. Combien Favart lui-même en est loin dans *la Servante justifiée !* Le seul dialogue des *deux Commeres* dans le conte vaut mieux que toute la piece. Mais ici la prose et les couplets, tout est excellent. Tous les personnages parlent à merveille, c'est-à-dire, comme ils doivent parler; tous, hors Nicette et Alain, peuvent avoir quelque esprit, et l'auteur leur donne celui de leur caractere et de la situation. Alain et Nicette n'en manquent point, car ils ne disent point de sottises : ils sont innocens et non pas niais, et leur naïveté n'est pas sans grâce, d'autant qu'elle leur fait dire très-naturellement des choses qui sont naïves pour eux et gaies pour le spectateur. Les scenes de Nicette et d'Alain sont pleines de cette espece d'agrément qui était celui du genre et du sujet; et pour l'avoir tout entier sans passer la mesure, il fallait du talent et du goût. « Je suis fâché de n'avoir point d'esprit : je vous en ferais présent. — Je ne sais; j'aimerais mieux vous avoir cette obligation-là qu'à d'autres... — Je ne sais comment ça se fait, mais vous me revenez mieux que toutes les filles du village. — Et vous, vous me plaisez

mieux que Robin mon mouton. » Ce dialogue est très-bien conçu dans sa naïveté : *Robin mon mouton* marque tout au juste où en est encore Nicette. Quelques scenes après, elle a déjà fait bien du chemin, pas trop ni trop vîte. Mais dans cette même scene le naïf devient plaisant :

NICETTE.

Cherchons-en ensemble (*de l'esprit*).
Quand nous en aurons,
Nous partagerons.

ALAIN.

Vous avez raison, ce me semble.
J'en trouverons mieux
Quand nous serons deux.

L'innocence est toujours dans les personnages (1), et la malice pour les spectateurs ; on rit, et ni l'un ni l'autre ne sait pourquoi l'on rit. C'est le comique d'*Agnès*, sauf la disproportion des genres, qui est la même que celle des deux auteurs ; mais en petit comme en grand, la vérité a toujours son prix.

ALAIN.

La part sera bientôt faite.
Dès qu'il m'en viendra,
Tout sera pour vous, Nicette;
Tout pour vous sera.

C'est le sentiment dans sa simplicité, et le spectateur qui l'interprete à sa maniere, peut rire sans qu'il y ait de la faute d'Alain. Mais Nicette veut

(1) Tant mieux pour l'auteur ; mais pourtant quels parens sages et timorés conduiront leur fille à un pareil spectacle ? et ce que je dis de celui là, je le dis de tous. La raison et la décence les interdisent aux jeunes personnes : n'y exposez jamais leur innocence ou leur curiosité. Quand elles seront mariées, passe : c'est l'affaire de leur conscience ou de leurs maris. Si les spectacles sont devenus un mal politiquement nécessaire, il faut au moins rendre ce mal le moindre possible. Plus ils sont dépravés aujourd'hui, plus il est à croire qu'ils seront épurés.

que *tout soit en commun*, et imagine d'aller à Paris avec Alain pour *chercher de l'esprit.*

ALAIN *chante.*

On trouve de tout à Paris :
  On en vend là sans doute.
Ne vous embarrassez du prix ;
J'en aurons quoi qu'il en coûte.
Allons ensemble de ce pas :
Et que sait-on ? peut-être, hélas !
  J'en trouvarrons en route.

Tout cela est fort gai et innocemment gai. Quant aux ressorts de l'intrigue, rien n'est mieux imaginé que cette mad. Madré, amoureuse d'Alain, et qui lui donne des leçons au profit de Nicette : c'est la vérité et l'expérience.

Si par hasard on trouvait mauvais (car il faut s'attendre à tout) que j'aie accordé quelques pages d'analyse au mérite d'un opéra comique, comme j'ai cru devoir donner des volumes à celle des chefs-d'œuvre de Melpomene et de Thalie (ce qui a déplu aussi à quelques personnes), je me servirais de la même raison pour l'un et pour l'autre : c'est qu'en tout genre la connaissance approfondie de la perfection instruit cent fois mieux que la censure du médiocre ou du mauvais, et rend en même tems celle-ci beaucoup plus sensible et plus évidente. J'ai toujours laissé à la derniere dix fois moins de place qu'à l'autre : c'est ce qu'aucun critique n'avait fait, et ce qui par cette raison même me restait à faire. J'ose même ajouter qu'il n'y avait qu'un homme de l'art qui pût être critique de cette maniere; ce qui n'était pas encore arrivé, et ce qui fait que ce *Cours*, venu après tant de livres didactiques, ne ressemble à aucun ni par le plan ni par l'exécution. J'aurai occasion de prouver cette dissemblance quand j'aurai à parler de ces mêmes ouvrages, du moins de ceux qui ne sont pas oubliés, et il y en a peu. Ici je me borne à un seul exemple, qui peut faire

comprendre comment l'examen et le sentiment du bon peuvent servir à faire rejeter le mauvais. Je ne prendrai pas cet exemple dans ce que le vaudeville moderne a de pis, mais dans ce qu'il a de meilleur, du moins à la représentation, et par les tableaux adaptés à la scene. *Les Amours d'été* ont sans contredit cette espece de mérite et de succès : la lecture n'en est pas supportable. Jugez-en par ces couplets les plus applaudis au théâtre et les plus réputés dans la société.

Avec les jeux dans le village,
Quand le printems fut de retour,
Je méprisais le tendre hommage
De tous les bergers d'alentour;
Mais l'été me rend moins sauvage,
Et je me demande à mon tour,
Ce qui m'emflamme d'avantage,
De la saison ou de l'amour.

. . . .

Sous ces arbres du voisinage
Evitons la chaleur du jour.
Mais, hélas! il n'est point d'ombrage
Qui mette à l'abri de l'amour.

Je ne connais rien de plus mauvais que ces couplets. C'est, je crois, la premiere fois qu'on s'est avisé de donner à l'amour, et à l'amour de village, un caractère si grossier : et comme la grossiereté, y est crument exprimée! *La saison ou l'amour!* Que cette réunion est touchante! et comme Guillot en serait flatté, s'il entendait ce monologue champêtre! Comme elle est intéressante, cette jeune villageoise, qui nous apprend qu'elle est insensible dans le printems, dont pourtant la nature elle-même a fait la saison de l'amour, célébrée par tous ceux qui ont chanté l'un et l'autre; mais que les chaleurs de l'été *la rendent moins sauvage!* Si cet étrange excès d'indécence n'a pas été hué, il ne faut pas l'attribuer seulement à l'inimitable talent de l'actrice qui chantait ces couplets : il faut ici reconnaître un public devenu

si *philosophiquement* matériel, qu'on peut lui offrir sans honte ce que la nature elle-même a honte de montrer. Voilà le progrès de la contagion générale qui suit la subversion des principes. L'art se bornait du moins à déguiser, à embellir les faiblesses dont le cœur s'excuse, et cela seul n'était déjà que trop dangereux : on a fini par étaler les besoins humilians que la nature rougit d'avouer, parce qu'ils la rapprochent de la brute.

Après ce grand vice d'immoralité, c'est peu de chose qu'une cheville telle que *les arbres du voisinage*. Le voisinage est là trop visiblement pour remplir le vers, puisque jamais personne n'a dit de l'arbre qui borde le chemin, *l'arbre du voisinage*. Une faute plus choquante, c'est le bel esprit de la paysanne :

> Mais, hélas! il n'est point d'ombrage
> Qui mette à l'abri de l'amour.

Apollon ne parle pas autrement dans Ovide :

> *Hei mihi, quod nullis amor est medicabilis herbis,*

Mais ce n'est pas lui qui enseigne à faire parler la maîtresse de Guillot comme l'amant de Daphné. Je n'en dirai pas davantage pour ne pas trop anticiper sur *la littérature actuelle*, et je reviens à Favart.

Il a été sur la scene le meilleur peintre des amours de village ; en présupposant le talent, sans lequel il n'y a rien, il était naturel que cette espece de perfection se rencontrât sur un théâtre où il est permis de descendre à la nature commune, pourvu qu'elle soit vraie, et où la musique y joint un charme qui releve la petitesse des détails. *Jeannot et Jeannette*, *Bastien et Bastienne*, *Ninette à la Cour*, *Annette et Lubin*, sont les modeles de ce genre, et rien n'a pu encore s'en rapprocher. Il est à remarquer que dans

la piece de *Bastien et Bastienne*, donnée comme parodie du *Devin de village*, le fond est absolument le même que dans cet heureux mélodrame de Rousseau. Les scenes de l'un sont toutes calquées sur celles de l'autre, et ici la parodie, loin d'être une critique, n'est qu'une imitation ou même une espece de lutte à qui traitera mieux un sujet dont l'idée la plus ancienne est le *Donec gratus eram* d'Horace, et a été si souvent reproduite sous diverses formes. Rousseau a sur Favart l'avantage de l'invention théâtrale, qui, si l'on veut, est peu de chose, mais enfin qui est à lui : Favart a, ce me semble, celui d'une vérité plus naïve. Les personnages de Rousseau sont des bergers, il est vrai; mais leur langage fait quelquefois souvenir de la ville : dans Favart ils sont toujours villageois; tout ce qu'ils disent est du village.

Dans ma cabane obscure,
Toujours soucis nouveaux;
Vent, soleil ou froidure,
Toujours peine et travaux.
Colette, ma bergere,
Si tu viens l'habiter,
Colin dans sa chaumiere
N'a rien à regretter.

Des champs, de la prairie,
R tournant chaque soir,
Chaque soir plus chérie,
Je viendrai te revoir.
Du soleil dans nos plaines,
Devançant le retour,
Je charmerai mes peines
En chantant notre amour.

Tout cela est assez et peut-être trop élégamment pastoral. *Devancer le retour du soleil, charmer ses peines*, ne laisse pas que d'être bien écrit pour Colin. Ecoutons Bastienne :

Plus matin que l'aurore
Dans nos vallons j'étais.

Bien après l'soir encore,
Dans nos vallons j'restais.
Le travail et la peine,
Tout ça n'me coûtait rien.
Hélas! c'est que Bastienne
Etait avec Bastien.

Drès que le jour se leve
Je voudrais qu'il fût soir,
Et drès que l'jour s'acheve,
Au matin j'voudrais m'voir.
D'où vient c'que tout me chagraine,
Et que j'n'ons cœur à rien
Hélas! c'est que Bastienne
N'voit plus son cher Bastien.

Le chang'ment de c'volage
Devrait bien m'dégager.
Mais j'nen ons pas l'courage,
Et je n'fais qu'm'affliger.
D'un ingrat quand on s'venge,
C'est se dédommager.
Mais, hélas! Bastien change,
Et je n'saurais changer.

Aux inversions près, qui conviennent peu à ce genre de style, mais qu'on ne saurait toujours éviter, celui de Bastienne est ici plus près de la nature que celui de Colin. Je poursuis cette comparaison, qui n'est pas indifférente.

Si des galans de la ville
J'eusse écouté les discours,
Ah! qu'il m'eût été facile
De former d'autres amours!
Mise en riche demoiselle,
Je brillerais tous les jours
De rubans et de dentelles;
Je chargerais mes atours.

Pour l'amour d'un infidelle,
J'ai refusé mon bonheur.
J'aime mieux être moins belle,
Et lui conserver mon cœur.

Ce que dit Colette, est généralement bien, si ce n'est que *charger ses atours de rubans et de dentelles* est trop bien pour elle, puisqu'un poëte

s'en contenterait. *J'ai refusé mon bonheur* me fait aussi quelque peine, surtout à cause des deux vers suivans, qui en sont le démenti. Mais voyons comment Favart a brodé ce canevas de couleurs bien autrement villageoises.

Si j'voulions être un tantet coquette,
Et prêter l'oreille aux favoris,
Que je ferions aisément emplette
Des plus galans Monsieux de Paris!
Mais Bastien est l'seul qui peut nous plaire,
Et j'ons sans mystere
Toujours répondu :
Laissez-nous, Messieux, je somm'trop sage :
Sachez qu'au village
J'ons de la vartu.

Au déclin du jour, près d'un bocage,
Un jeune Monsieu des plus gentis,
Voulait, dans un brillant équipage,
Nous mener, c'dit-il, jusqu'à Paris.
Il voulait m'donner ribans, dentelle;
Mais toujours fidelle,
J'y ons répondu:
Laissez-nous, etc.

« En honneur, je vous trouve charmante,
Me dit un jour un petit collet;
Venez, vous serez ma gouvernante,
Chez-moi vous vous plairez tout-à-fait. »
Tous ces biaux discours n'étiont qu'finesse
J'ons connu l'adresse,
Et j'ons répondu :
Laissez-nous, etc.

Cela est excellent : on croit entendre une jolie fille de village, qui a pu être plus d'une fois exposée à de pareilles attaques. Je conçois que le théâtre du grand Opéra n'ait pas paru alors, même dans *le Devin du village*, susceptible de ce genre de gaîté qu'il a cherché depuis dans de mauvaises farces où rien n'approche seulement d'un de ces couplets de Bastienne; mais je dis qu'ils sont parfaits dans leur genre, et que l'auteur ne les a dus qu'au talent qu'il y apportait,

et que personne n'a eu au même degré. Tout se réunit ici, vérité, gaîté, et, tout en passant, critique de mœurs. Les couplets suivans me semblent encore au dessus, parce qu'ils sont pleins de sentiment et de grâce, et ne sont pas imités du *Devin*.

Autrefois à sa maîtresse
Quand il volait une fleur,
Il marquait tant d'allégresse,
Qu'elle passait dans mon cœur.
Pourquoi reçoit-il ce gage
D'une autre amante aujourd'hui?
Avions-je dans le village,
Queuq' chos' qui n'fût pas à lui?
Mes troupiaux et mon laitage,
A mon Bastien tout était.
Faut-il qu'une autre l'engage
Après tout ce que j'ai fait?

Pour qu'il eût tout l'avantage
A la fête du hamiau,
De ribans à tout étage
J'ons embelli son chapiau.
D'une gentille rosette
J'ons orné son flageolet.
C'n'est pas que je la regrette;
Malgré moi l'ingrat me plaît.
Mais pour parer ce volage
J'ons défait mon biau corset.
Faut-il qu'une autre l'engage
Après tout ce que j'ai fait?

amais la nature, dans toute la simplicité de la ie champêtre, n'a rien inspiré de plus vrai, de lus tendre, de plus gracieux que ces deux coulets-là. Je les sais depuis ma premiere jeunesse, t ils me paraissent nouveaux quand je les ai lus. *'ons défait mon biau corset* est un trait sans rix: qu'est-ce qu'une amante de village peut aire de plus? *Ce n'est pas que je la regrette* est n mot qui sort du cœur, et que Bastienne xplique dans le vers suivant sans songer à 'expliquer: *Malgré moi l'ingrat me plaît.* Le

refrain est plein du même intérêt; enfin il n'y a rien là qui n'ait pu être dit et senti au village, et rien qui n'ait du charme. On aurait tort d'en conclure qu'une ressemblance si fidelle est bien aisée : c'est tout le contraire : voyez comme elle est rare ! C'est qu'il faut beaucoup d'esprit pour mettre ainsi le village sur la scene, en choisissant ce qu'il a d'agréable et d'intéressant, et ôtant tout ce qui peut être bas et déplaisant. Cela demande plus d'art qu'on ne pense : *In tenui labor, at tenuis non gloria*, du moins quand on atteint à ce point de perfection. Je me livre d'ailleurs très-volontiers, je l'avoue, au plaisir de développer cette nature-là, parce qu'elle a encore l'avantage d'être innocente.

Presque tous les couplets de ce petit ouvrage ont ce mérite du naturel, précieux partout, et ici le premier. Voyez encore Favart en parallele avec Rousseau, dans les rôles de Bastien et de Colin.

Non, non, Colette n'est point trompeuse;
Elle m'a donné sa foi.
Peut-elle être l'amoureuse
D'un autre berger que moi ?
Non, non, etc.

Combien Favart a l'imagination plus riche quand il fait parler Bastien !

Bon, bon, vous me contez eun' fable :
Si Bastienne aime, c'est moi.
Pour me faire un tour semblable,
Elle est de trop bonne foi.
Quand je la trouvons gentille,
A' m'trouve aussi biau garçon,
Et Bastienne n'est pas fille
A m'dire un oui pour un non.

Si j'allons dans la prairie,
All' m'guett' venir de loin.
Pour m'faire queuq' tricherie,
All' se glisse darrier' el foin.

All' me jette de la tarre,
Et queuquefois aussi, dà,
All' me pousse dans la mare:
Ce sont des preuves que ça.

Et pis, c'jour qu'à la main chaude
On jouait sur le gazon,
Moi, qui ne sis pas un glaude,
Je m'y boutis sans façon.
All', toujours folle et maleigne,
Pour se divartir un brin,
Courut tôt prendre une épeine,
Et m'en tapit dans la main.

C'est originairement le *Malo me Galatea petit* de Virgile, et dans l'églogue il était de droit et de devoir de joindre l'élégance du vers à la fidélité des tableaux. Fontenelle, qui a trop négligé l'une et l'autre, s'en rapproche quelquefois à la suite des Anciens, et le trait est un de ceux qui ne lui ont pas échappé, et dont il a profité aussi bien qu'il le pouvait.

. . . . Elle vint par derriere
Au fier et beau Damis ôter sa pannetiere.
. . . .
Ces tours-là ne se font qu'au berger que l'on aime.

Ce vers est très-joli, mais c'est une bergere qui le dit à son amant, et j'aimerais mieux que ce fût à sa compagne, comme par malice ou par reproche : ce sont de ces petits secrets que les femmes gardent volontiers entr'elles, et qu'elles nous laissent deviner. Dans l'églogue de Virgile et dans la piece de Favart, c'est un amant qui s'en vante, et fort à propos; car au village même on devine fort bien ce que les femmes ne disent pas, et c'est ce qui fait que ce vers charmant,

Ce sont des preuves que ça,

me plaît encore plus que celui de Fontenelle, quoique celui-ci soit du petit nombre des vers

d'églogue que l'on rencontre dans ses pastorales.

Jeannot et Jeannette ou les *Ensorcelés* roulent à peu près sur ce même fonds qui avait déjà si bien réussi dans *la Chercheuse d'esprit*, la premiere innocence et les premiers desirs, et l'embarras de l'ignorance avec l'aiguillon de la curiosité, tableau que la poésie, les romans, le théâtre ont si souvent reproduit, à dater de *Daphnis et Chloé*, et qui est toujours plus ou moins séduisant. Il y a quelque mauvais goût dans le rôle de *Guillaume* le maréchal :

> Ah ! ma poitreine est un' forge d'amour,
> Dont mes soupirs soufflent l'feu nuit et jour, etc.

C'est de la poésie de Vadé quand il veut donner de l'esprit à ses personnages de la Rapée. Mais il est très-rare que Favart donne dans ce grotesque phébus, et les deux rôles de Jeannot et Jeannette sont du nombre des meilleurs qu'il ait faits. Rien n'est à la fois plus naïf et plus gai que ces deux enfans à qui l'on a fait accroire qu'on a jeté un sort sur eux, et qui s'en accusent réciproquement, jusqu'à ce qu'ils en viennent à se guérir du *sortilége*, à peu près comme Alain et Nicette. Cette crédulité est du village comme elle est de leur âge, et fournit des scenes en vaudevilles, où la difficulté technique d'un rhythme extrêmement varié ne gêne en rien l'aisance d'un style et d'un dialogue vif et rapide. Ce mérite, qui se fait remarquer partout dans les pieces de Favart, n'a été égalé nulle part : Panard lui-même n'y atteint que dans le vaudeville moral, et la différence est grande; car dans ce dernier le poëte parle tout seul, et dans l'autre les acteurs dialoguent. Ce morceau, parodié sur *l'Allemande suisse : V'là qu'est fini, tu seras puni*, est en ce genre de la plus éton-

nante facilité, et l'auteur en a vingt qui ne sont pas moins bien tournés. Il place le vers monosyllabique tout aussi bien que Panard quant à la construction, et y joint les effets de la scene et du dialogue; ce que Panard n'a jamais su faire.

Hélas! j'me croyais près de toi
Roi.

. . . .

Tiens, Jeannot,
Sans dire mot,
S'enfuira s'il t'aperçoit.

JEANNETTE.

Soit.

. . . .

V'là tes présens
Que j'te rends.
Prends.

JEANNOT.

Je s'rais niais
Si j'y touchais.
L'y a d'l'artifice,
Du maléfice;
Et tu fais
Ça tout exprès.
Sur d'autres jette tes sorts,
Sors.

Et cet air en couplets alternés, dont le refrain est si heureux et toujours si bien préparé!

Ça, Jeannot, en bonne foi,
Qu'est c'qui m'fait tourner la tête?
Ça, Jeannot, en bonne foi,
Diras-tu que c'n'est pas toi?

Mais un couplet que je préférerais à tout, c'est celui-ci:

Dès que je vois passer Jeannot,
Tout aussitôt j'm'arrête.
Quoique Jeannot ne dise mot,
Près d lui chacun m'paraît bête.
Quand il m'regarde, il m'interdit;
Je deviens rouge comm' un' fraise.
Apparemment que l'on rougit
Lorsque l'on est bien aise.

Je ne connais que Favart qui sache si bien donner à la naïveté un fonds d'esprit qui ne la dénature pas, parce que cet esprit n'est autre chose qu'un sentiment vrai de la nature. C'est bien lui que l'on pourrait appeler le Lafontaine du vaudeville, et non point Panard, qui en général n'est que sensé et soigné, mais d'un sérieux très-froid et trop souvent dénué de grâce. Favart en a, et beaucoup, par exemple dans ces deux vers :

> Apparemment que l'on rougit
> Lorsque l'on est bien aise.

La grâce tient ici à ce que la finesse est cachée sous l'air de l'ignorance qui devine.

> Quoique Jeannot ne dise mot,
> Près d'lui chacun m'paraît bête.

N'est-il pas très-ingénieux d'avoir su exprimer avec une simplicité qui semble niaise, ce qu'on a pu observer plus d'une fois dans des sociétés qui n'étaient pas celles de Jeannot et Jeannette? Mettez en maxime dans le vers le mieux tourné, que pour nous personne n'a plus d'esprit que celle que nous aimons; ce ne sera qu'une vérité bien exprimée : dans Jeannette c'est un sentiment. Quelle différence, et combien il est heureux que Jeannette n'ait d'esprit que celui que l'amour donne!

Ninette à la Cour est une très-jolie petite comédie, fort supérieure à presque toutes ces pieces d'un acte ou deux, ou même de trois, jouées depuis quarante ans au Théâtre-Français, et qu'a fait valoir ou supporter la supériorité réelle que ses acteurs ont toujours conservée dans le comique, devenu sa seule gloire et sa seule richesse depuis qu'il a perdu Lekain. Exceptez-en *les Fausses Infidélités* et *les Philosophes;* d'ailleurs, vous ne citerez pas une

seule piece parmi celles de Dorat, de Rochon, de Poinsinet, de Forgeot, de Dudoyer, etc. qui vaille à beaucoup près *Ninette à la Cour.* C'est sans comparaison la meilleure du Théâtre Italien; et en y joignant *les Etourdis* (1) et *l'Embarras des Richesses* (2), vous aurez à peu près tout leur fonds en comédies de trois actes, avec une seule piece en cinq, *Tom-Jones à Londres.* Je ne fais pas entrer dans cette comparaison les autres opéras comiques du même théâtre, soit de Favart lui-même, soit d'autres auteurs : je considere ici *Ninette à la Cour* comme une comédie, parce que c'en est une : l'auteur y introduit des personnages nobles, et sa piece n'est pas sans intrigue. Il tire la sienne toute entiere du caractere de Ninette, dont il a fait un personnage fort au-dessus de son état, il est vrai, mais non sans vraisemblance, puisque tout est suffisamment justifié par ces vers que, dès la seconde scene, il met dans la bouche du prince amoureux de Ninette :

On m'a dit qu'une vieille dame,
Contrainte par le sort d'habiter en ces lieux,
Et qui vivait comme une pauvre femme,
Avait, par un soin complaisant,
Formé l'esprit de cette belle enfant,
En laissant toujours dans son ame
Une aimable simplicité,
Une franchise honnête et beaucoup de gaîté.

Ce sont en effet les qualités de Ninette; et quoique sa conduite soit fort adroite et fort avisée, ce qu'elle montre d'esprit et même de malice

(1) De M. Andrieux. Ce qu'a fait depuis *le citoyen* Andrieux est digne de *la philosophie*, de *la révolution* et de *l'Institut.*

(2) De Dalinval : il en sera question à la fin de cet article, en même tems que de quelques autres pieces françaises jouées au Théâtre Italien.

tient aux intentions toujours pures d'un cœur droit et sensible, qui veut se conserver l'amant qu'il a choisi, et rendre à ses devoirs un prince que l'amour a égaré. Son éducation rend toute cette marche assez probable, et l'exécution est charmante. Ninette est un des rôles les plus agréables à jouer et à voir jouer : c'était le triomphe de madame Favart (1); et l'auteur méritait de trouver dans son épouse des talens si analogues et si utiles aux siens, et qui la mettaient avec lui en société de gloire et de succès. Les rôles du prince Astolphe et de la comtesse Emilie qu'il doit épouser, sont très-convenablement tracés; mais Ninette est l'ame de la piece; elle y est tout; elle en fait à elle seule le nœud, l'action et le dénoûment. Ce dénoûment surtout est ce qu'il y a de mieux conçu, et exige ici quelque détail pour plus d'une raison. Astolphe, qui a promis sa main à la comtesse Emilie, et rend justice à ses attraits et à ses sentimens, s'est pourtant pris d'un goût assez vif pour Ninette qu'il a vue à la chasse. Il lui a proposé de l'amener à sa cour, et Ninette y a consenti, moitié curiosité et vanité, moitié pour corriger son amant Colas, dont la jalousie est un peu brusque. Son premier soin est d'obtenir qu'on le fasse venir aussi à la cour,

(1) Elle fut long-tems idolâtrée du public, au point de donner de l'humeur à Voltaire, qui en prenait assez volontiers de tout succès qui n'était pas le sien. « Peuple qui *vous passionnez tantôt pour une actrice de la comédie italienne, tantôt*, etc. » C'était de madame Favart qu'il parlait. Je ne dis rien de quelques pieces qui portent son nom dans le recueil de celles de son mari. Je ne doute pas qu'elle n'eût de l'esprit; mais dans une pareille communauté il serait difficile de lui faire sa part, et c'est ce que fait entendre assez clairement l'éditeur de Favart dans une préface très-sensée; ce qui n'est pas commun dans ces sortes de morceaux de commande.

où il joue à peu près le rôle de Thaler dans le *Démocrite* de Regnard. La malicieuse Ninette s'amuse de ses inquiétudes et de ses soupçons qu'elle se promet de faire bientôt cesser; elle-même est exposée aux railleries et aux mépris d'Emilie, en présence même du prince qui n'ose le trouver mauvais, de peur d'avouer une infidélité qu'il dissimule, et qu'il déguise sous le prétexte de se divertir lui et sa cour d'une petite paysanne et de son amant Colas. Il n'en poursuit pas moins ses desseins sur Ninette, et celle-ci qui a aussi ses vues, feint d'être brouillée avec Colas, et promet à Fabrice, écuyer du prince, un entretien secret avec lui dans la soirée; elle veut de plus que Colas en soit témoin, quoique caché, afin qu'il ne doute pas du triomphe de son rival; et pour cela il suffit qu'on n'ait pas l'air de prendre garde à Colas qui la guette sans cesse, et qui ne manquera pas de trouver quelque cachette dans la chambre de Ninette, pour peu qu'on ne l'en empêche pas. Tout s'arrange comme elle le desire, et cette précaution de faire cacher Colas éloigne déjà de ce rendez-vous nocturne tout ce qui pourrait blesser les bienséances. Ce n'est pas tout : elle a ouvert son cœur à Emilie malgré toutes ses hauteurs, et lui a dicté son rôle pour cette scene de nuit, où l'on va voir que toutes les vraisemblances sont réunies à toutes les convenances, de maniere à produire un dénoûment heureux et irréprochable. Colas s'est caché sous une table, et à peine Astolphe paraît-il, que Ninette éteint les bougies, au grand étonnement du prince; mais elle lui fait entendre que c'est pour se mettre à l'abri de toute surprise de la part d'une rivale qui l'espionne. *Attendez un moment*, dit-elle, et aussitôt elle fait entrer doucement Emilie dans l'obscurité,

et se place derriere elle, en sorte que le prince lui adresse réellement tout ce qu'il croit dire à Ninette; et celle-ci qui est tout près répond pour Emilie, qui ne dit que quelques mots à part et tout bas. Il arrive que de là, pendant toute la scene, le prince est trompé et doit l'être, et qu'aucune invraisemblance ne choque les yeux ni l'oreille du spectateur. Pour cette fois, ce n'est plus ici de ces dialogues nocturnes, tels surtout que celui des *Noces de Figaro*, où quatre à cinq acteurs qui se connaissent parfaitement, conversent un quart d'heure sans se reconnaître à la voix que pourtant ils ne déguisent pas; ce qui est absolument impossible, et ce qui est la chose du monde la plus choquante dans tous ces *imbroglios* espagnols et italiens redevenus français, qui sans doute n'obtiennent tant d'indulgence qu'en faveur des priviléges d'un genre où l'on ne se pique pas de raison. La raison et le goût ne peuvent qu'applaudir à un auteur qui, dans un opéra comique, s'est cru obligé d'observer les regles de l'art avec beaucoup plus de soin qu'on n'en met dans beaucoup de comédies. Le dialogue, parodié sur un air italien (*l'Echo*), est de la plus heureuse précision; et bien d'autres airs empruntés aussi des intermedes italiens qui depuis quelques années étaient en vogue à Paris, contribuerent au grand succès de cette piece, comme à celui de *Raton et Rosette*, autre parodie, mais faible et froide, et qui ne se soutint quelque tems que par la musique. Mais *Ninette* et *Bastien et Bastienne* firent une fortune prodigieuse, et pendant des années l'affluence publique ne l'épuisait pas.

Ninette termine la derniere scene au moment où Astolphe croit être à ses genoux quand il est à ceux d'Emilie : Ninette paraît tout à coup

avec deux flambeaux allumés; ce qui met les quatre personnages en situation. Colas sort d'une crise qui a diverti les spectateurs, d'autant plus qu'entendant toujours la voix de Ninette, il a dû se croire aussi completement trahi qu'il est possible, et sa joie imprévue est aussi comique que son chagrin. On comprend que le prince, pris en flagrant délit, et si bien éconduit par une fille de village, n'a rien de mieux à faire que d'obtenir d'Emilie son pardon qu'elle ne demande pas mieux que d'accorder; et l'auteur n'a pas négligé non plus de préparer toujours son dénoûment par les reproches continuels que se fait Astolphe, de plus en plus sensible aux chagrins d'Emilie et aux efforts qu'elle fait pour les surmonter. C'est Ninette qui a tous les honneurs de la journée, et qui les mérite. Quand on lit cette piece, on n'est point du tout surpris de toute la faveur qu'elle obtint. L'Opéra comique s'élevait ici pour la premiere fois (en 1756) jusqu'à la bonne comédie, celle qui instruit en amusant, et qui moralise en badinant. Le dialogue en est toujours vif et spirituel, et offre de jolis détails et des critiques de mœurs. Ninette, telle qu'on la représente, ne monte point trop haut lorsqu'elle dit :

. . . . Eh bien! je suis très-lasse
(Puisqu'il faut parler net) de ce pays maudit,
Où sans affaire on se tracasse,
Où l'on mange sans appétit,
Où sans dormir on reste au lit,
Où pour s'étouffer on s'embrasse,
Où poliment on se détruit....

Et comme Emilie se met à rire, elle ajoute :

Où d'un air triomphant on rit
Pour cacher un secret dépit,
Où la gaîté n'est que grimace,
Où le plaisir n'est que du bruit.

Ces vers sont un peu dans les formes redoublées

de ceux de Panard, mais d'une marche plus aisée et plus rapide, et qui s'arrête à propos. Les portraits de la toilette et de l'éventail sont d'un style plus brillant, et l'esprit y est prodigué, mais non hors de place, puisque ce sont des gens de cour qui parlent. L'accord des paroles et du chant est parfait dans tous ces airs autrefois tant chantés : *Colas, je renonce au village, etc.; Contente, je chante, etc.;* mais il y a aussi des morceaux où, pour s'approprier les beautés de la musique des Italiens, il a fallu prendre leurs mauvaises paroles, et tomber dans le défaut de leurs éternelles comparaisons si déplacées dans la scène, et qui ne seraient que musicales si l'on prenait le parti de les rejeter du moins dans les divertissemens, comme cela est très-aisé, et alors il n'y aurait rien de perdu et rien de gâté.

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine,
Mais il *s'excite*
Sur les coteaux;
Sans cesse il agite
Les orgueilleux ormeaux, etc.

Tout ce plat verbiage pour dire qu'il fait plus de vent sur les montagnes que dans les plaines, ne convient ni à la scene ni à Ninette; et c'est encore pis lorsqu'Astolphe amoureux vient nous chanter :

Le nocher loin du rivage
Lutte en vain contre l'orage, etc.
Ainsi mon cœur qu'amour tourmente,
Est agité,
Est emporté.

Ah! tu es comme *un nocher*, et tu te dis amoureux! Je puis t'assurer que les amoureux ne font point de comparaisons poétiques, ou du moins ne les vont pas chercher si loin et ne les font pas si longues. Je pardonne à Favart qui a rarement

payé ce tribut à la musique : je l'aime assurément autant qu'un autre, mais non pas au point qu'elle puisse me faire supporter des balivernes rimées dont elle a dans ses archives dramatiques une si ample provision.

Il y a beaucoup moins d'invention et d'art dans *Annette et Lubin*, où l'auteur a presque tout emprunté du conte dont la piece est tirée, et souvent même des détails heureux. Ce n'était pas un tort, sans doute; mais c'en était un de faire entrer dans cette espece d'églogue dramatique des traits d'une philosophie déplacée et fausse, dès-lors, il est vrai, applaudis partout, mais qui n'en sont pas moins contraires au bon sens, et l'un des abus d'esprit qui commencerent à se montrer dans les écrits de Favart, et y font d'autant plus de peine, que cet écrivain a généralement du naturel et du goût. Il n'en fallait pas beaucoup pour supprimer la grossesse d'Annette : elle n'aurait pas été supportée au théâtre, et il a été réservé au *drame honnête* (comme disait Diderot), d'y introduire cette sublime *nouveauté* , renouvelée du tems de Hardy, où l'on entendait sur la scene les cris de l'accouchement dans les coulisses, comme on y entendait aussi les cris du viol. Favart n'a pas non plus fait usage du seul obstacle réel à l'union d'Annette et de Lubin, qui dans le conte sont cousins-germains : il ne pouvait pas *philosopher* sur la scene aussi hardiment que Marmontel dans le *Mercure*, contre les liens de parenté et les dispenses. Mais il en résulte aussi qu'il manque un ressort à la vraisemblance, mérite d'autant plus nécessaire sur un fonds si simple, qu'il y était plus facile. Annette et Lubin, dès que le bailli leur a fait connaître leur faute, qui n'est que celle de leur ignorance, n'ont qu'un cri pour être mariés, et dans le

fait rien ne les en empêche. Si le bailli leur répond :

> Vous marier ! Eh ! que pourriez-vous faire?
> Vous êtes pauvres tous les deux.
> Vous rendriez vos enfans malheureux....

on le passe au bailli, qui est rival de Lubin, et veut épouser Annette; mais Lubin, qui n'est pas un sot, et qui réplique fort bien :

> Quand on sait travailler, on craint peu la misere;

Lubin doit savoir que la pauvreté n'est pas une défense de se marier au village ni même à la ville. La piece finirait donc là comme le conte, si les deux amans prenaient le seul parti que naturellement ils doivent prendre, celui de s'adresser tout de suite à leur seigneur, qui est bon et généreux, et de lui dire : Mariez-nous. Mais il faut un peu plus d'action pour la plus petite piece de théâtre, qu'il n'y en a dans le conte de Marmontel, dont tout l'agrément est dans les détails. Favart a donc employé deux incidens qui sont à lui, l'enlèvement d'Annette que le seigneur fait conduire à son château, et la violente témérité de Lubin qui l'en arrache à force ouverte, en maltraitant les gens du seigneur. Ces deux incidens pourraient passer dans un *imbroglio*, où l'on n'y regarde pas de si près; mais dans une aventure si naturelle et si simple, les moyens doivent être plus vraisemblables. Il n'y a nulle raison pour que le seigneur s'empare d'Annette; il n'en a pas le droit, et la décence exigerait du moins qu'elle fût placée au château auprès de l'épouse, ou de la sœur, ou de la tante du seigneur; en un mot, auprès d'une femme. Il n'y a ici pas plus d'excuse que de décence, puisque le seigneur, en trouvant Annette fort jolie, n'en est point amoureux comme Astolphe l'est de Ninette, et que tout ce rôle du seigneur, qui

est à peu près nul, ne sert qu'au dénoûment. Il n'est pas trop croyable non plus que le jeune Lubin, quoi qu'il puisse avoir de force et d'amour, attaque impunément et mette en fuite avec un bâton toute une maison ordinairement nombreuse, et qui a des fusils sous la main, puisqu'on revient de la chasse. Mais ces observations prouvent seulement que l'exacte vraisemblance est trop souvent comptée à peu près pour rien dans l'opéra comique comme dans le grand opéra. C'est une excuse, du moins au théâtre, pour ceux qui se permettent tout : mais il en résulte aussi un mérite de plus, et très-réel, pour ceux qui obtiennent de l'effet sans violer les regles du bon sens, et ce mérite distingue avantageusement plusieurs des bonnes pieces du genre, à commencer par celles de Favart. Il s'en est écarté ici ; mais les scenes entre Annette et Lubin forment des tableaux charmans qui ont couvert et dû couvrir les fautes. Tout ce qui est en chanson a obtenu le succès le plus décisif, celui d'être sur-le-champ retenu et répété partout. *Annette à l'âge de quinze ans, etc.; Lubin est d'une figure, etc.; Ma chere Annette n'arrive pas, etc.; Pour orner ma retraite, etc.; Monseigneur, Lubin m'aime, etc.; Jeune et novice encore, etc.; Le cœur de mon Annette*, et ce refrain si bien choisi : *Eh! mais, oui dà, comment peut-on trouver du mal à ça?* tout cela respire à la fois le sentiment, la grâce et la gaîté, réunion qui est la perfection de ce genre de vaudeville où Favart a sans contredit le premier rang. Il s'y mêle très-peu de taches, et qu'il ne faudrait pas même remarquer, tant elles sont légeres. Peu de couplets faibles : l'auteur en général les tourne si bien, qu'à peine y apercevrait-on un mot de trop, et ceux qui ne sont pas aussi bons que les autres, ne se chantent

pas même à la représentation ; par exemple, deux couplets d'une moralité froide, et qui ne pouvaient guere se trouver que dans le rôle du seigneur. Le dialogue n'est pas de même à l'abri du reproche ; il s'en faut : l'auteur a beau nous faire entendre qu'Annette et Lubin, allant souvent à la ville, ont pu former jusqu'à un certain point leur esprit et leur langage : il y a ici des choses que jamais ils n'ont pu dire ni penser, à moins qu'ils ne soient autres qu'on ne nous les représente. Il y a même une sorte de contradiction doublement vicieuse. Quelquefois leur ignorance passe de beaucoup celle de leur condition, comme dans l'endroit où Lubin s'écrie :

Morgué, si je savais
Comment on se marie !

Et où donc, dans quel village, dans quel hameau deux jeunes gens de l'âge de Lubin et d'Annette ignorent-ils *comment on se marie* ? Quoi ! ils n'ont jamais vu de noces ! ils n'ont jamais entendu parler de mariage, la chose peut-être dont la jeunesse des deux sexes parle le plus souvent et le plus curieusement ! Cela ne serait présumable qu'autant qu'ils auraient vécu dans les bois et loin du monde entier. C'est un contre-sens qui n'a point d'excuse, si ce n'est l'envie et le besoin d'exagérer l'embarras et le chagrin des deux amans. Aussi les fait-on parler quelquefois comme de petits sauvages ou de petits *philosophes* : c'est la même chose, si ce n'est que, n'étant dans le fait rien moins que des sauvages, l'espece de *philosophie* qu'ils mêlent dans le discours forme un contraste encore plus étrange avec cette ignorance des choses les plus communes, qui ressemble à la bêtise.

LE BAILLI.

Mais vous vivez sans lois.

LUBIN.

Tant mieux

LE BAILLI.

Voilà le mal.

LUBIN.

Voilà le bien.

LE BAILLI.

Les lois vous contrarient.

LUBIN.

Toujours des obstacles nouveaux!
Je me moque de tout : eh! morbleu, les oiseaux
N'ont point de lois et se marient.

Cela peut faire rire ceux qui oublient les personnages, et se rappellent seulement qu'ils ont vu cent fois des raisonnemens de cette force dans des livres appelés *philosophiques*. Mais cela n'en est pas moins faux de toute maniere, et aussi faux dans la scene que dans la morale. Lubin, qui n'est ni un bel esprit ni un imbécille; Lubin, *marié* avec Annette à la façon des oiseaux, et qui vient de demander au bailli à être *marié* autrement; Lubin, qui même veut l'assommer parce qu'il refuse de les marier, Lubin sait donc très-bien que les oiseaux ne se *marient* pas. L'auteur ne lui a donc fait dire qu'une sottise, en lui prêtant un bon mot qui n'a d'objet que de faire sourire à la *loi naturelle* ceux qui n'en veulent point d'autre, sans savoir même ce qu'elle est, ou plutôt parce qu'ils ne le savent pas. Il fait pis; il gâte et dénature le personnage en qui la simplicité ignorante est la seule excuse du mal qu'il a fait sans le savoir, et d'une faute qui est de son âge. C'est sous ce seul rapport que Lubin plaît et intéresse : mais Lubin raisonneur ne vaut plus rien. L'esprit que Favart lui donne, nuit même à son bon cœur : il a vu Annette toute en larmes depuis qu'elle a su que ce qu'elle prenait pour *de l'amitié* était *de l'amour;* elle lui a dit qu'il fallait se marier

pour rendre l'amour légitime, et c'est lui qui dit au bailli :

Oh ! qu'à cela ne tienne,
Je vivrai comme je vivais.

Il a grand tort : qu'il soit hardi, vif, impétueux autant qu'Annette est douce, modeste et timide, je l'approuve : cela doit être ; mais ce que celle-ci a fort bien compris, il doit le comprendre, et il ne doit pas s'embarrasser si peu de ce qui afflige ce qu'il aime.

Si la critique paraît ici un peu sérieuse sur un genre assez léger, c'est qu'elle porte sur un mal qui ne l'est pas, sur cette fausse philosophie qui vers cette époque allait se glissant et s'insinuant partout, pour dominer tout par la corruption, les arts comme la morale. Ce n'est pas que j'accuse ou même que je suspecte les intentions de Favart : plus simple que son Lubin, il prenait pour bon ce ce qu'il puisait dans un conte généralement applaudi. Il avait pris toute cette prétention raisonneuse qu'on mettait à tout, et que souvent on avait l'adresse de faire passer sous le voile d'une *ignorance primitive*, tout aussi mal contrafaite que la philosophie elle-même ; et l'intention et l'effet de tous ces artifices était, comme on l'a trop vu, de détruire toute autorité morale et religieuse. Je crois bien que le bon Favart n'était pas dans le secret ; il suivait le torrent, et défigurait son ouvrage sans y penser, d'autant plus excusable que le public lui-même ne s'en apercevait pas depuis qu'on l'avait accoutumé à battre des mains au seul mot de *nature*, quoique le mot ne fût rien moins que la chose. Favart, quand il suivait son propre instinct, rendait très-bien la vraie nature, et beaucoup mieux que l'auteur même du conte. Je n'en veux pour preuve que cet endroit de sa piece :

LE BAILLI.

Vous a-t-elle (*votre mere*) ordonné d'écouter les garçons?

ANNETTE.

Oh ! jamais cela ne m'arrive.

LE BAILLI.

Ne le croirait-on pas à sa mine naïve?
Et Lubin, s'il vous plaît? Lubin?

ANNETTE.

Ce n'est pas un garçon.

LE BAILLI.

Quoi donc?

ANNETTE.

C'est mon cousin.

Ce trait, le meilleur de toute la piece, comme naïveté; ce trait, qui peint Annette telle qu'elle est, et qui suffirait pour l'excuser, n'est point dans le conte, et vaut cent fois mieux que ce que Marmontel appelle *la philosophie d'Annette et Lubin :* ce sont ses termes (1). C'est là ce qui causa l'erreur de Favart, et mêla dans son dialogue des choses qui ne sont pas de ses personnages.

Je mesure le tems à mon impatience,
Plus qu'à la hauteur du soleil.

Cela est trop élégant pour Lubin : un poëte ne dirait pas mieux; mais les fautes de sens sont moins pardonnables qu'un peu trop d'élégance. Lubin dit en montrant sa cabane:

Rien n'annonce ici la grandeur.

Je le crois, mais que fait là cette *grandeur?* Diogene pouvait fort bien en parler à propos de son tonneau; c'était un *philosophe :* mais Lubin opposer à *la grandeur* sa cabane de feuillage!

---

(1) Je parlerai ailleurs des *Contes moraux*, dont la plus grande partie fait beaucoup d'honneur à Marmontel, mais qui ne sont pas exempts de l'espece de venin qui est dans celui-ci.

quoi de plus déplacé? Un moment après, il dit, en parlant du bonheur qu'il goûte avec Annette :

La lumiere et l'air sont à nous,

et à tout le monde apparemment (1). Ce vers est mot à mot dans la prose du conte, mais du moins en opposition du séjour de la campagne avec celui des villes; ce qui a un sens, quoique l'expression et l'idée soient outrées. Ici le vers de Lubin n'est qu'une déclamation qui refroidit la peinture de son bonheur.

Les grands *ne sont heureux* qu'en nous contrefaisant.
Chez eux la plus riche tenture
Ne leur paraît un spectacle amusant
Qu'autant qu'elle rend bien nos champs, notre verdure,
Nos danses sous l'ormeau, nos travaux, nos loisirs.
Ils appellent cela, je crois, un paysage.

Le fond de ces idées est aussi dans le conte, mais plus modifié : ici elles sont exagérées au point de devenir fausses. Les tapisseries à paysage qu'on appelait des *verdures*, se trouvaient partout dès ce tems-là, même dans les auberges de campagne. Lubin a dû en voir, et ne peut voir par conséquent que ce soit là ce qui rend *heureux* les grands. Toutes ces moralités critiques sont affectées et forcées.

Ils peignent nos plaisirs, au lieu de les goûter.

Eh! ne voyait-il pas tous les ans les citadins

(1) Hors dans la révolution française, où personne ne pouvait s'en flatter d'un quart d'heure à l'autre, et où cinq cent mille *détenus* en étaient privés plus ou moins. Vous qui êtes capables de réfléchir, n'oubliez jamais, toutes les fois qu'il s'agit d'une généralité morale, sociale, politique, n'oubliez jamais d'y chercher l'unique exception en pratique dans la révolution française, où vous la trouverez toujours. C'est ainsi que vous parviendrez à connaître cette révolution si peu connue, et à juger ceux qui répetent avec une sorte de rage, qu'*elle ressemble à tout*.... Ah! le jour de la vérité arrivera.

accourir à la campagne? N'avait-il jamais dansé au château les dimanches (1) avec les dames de Paris, qui s'en faisaient un plaisir? N'y avait-il pas toutes les semaines un bal de village, ou dans un endroit du parc préparé tout exprès, ou dans les salles basses de la maison seigneuriale? Qui n'a pas vu cela mille fois et partout?

Ces lits où la mollesse,
S'unit avec les maux,
Nourrissent la paresse
Sans donner le repos.

Les deux derniers vers sont trop bons pour Lubin : les deux premiers sont trop mauvais pour l'auteur; mais ceux de cette derniere espece sont très-rares chez lui.

C'est un mal de haïr, c'est un bien que d'aimer.

Laissons Voltaire nous dire très-*philosophiquement*, et par la bouche d'un saint :

Haïr est bon; mais aimer vaut bien mieux.

Ce ton sentencieux ne va pas à Lubin, et d'ailleurs ces prétendues moralités sont trop vagues pour enseigner ce qui est bien, et le sont assez pour justifier ce qui est mal.

Il n'y a qu'à louer dans ce morceau de Lubin défendant Annette :

Non, non, je ne crains personne:
Aucun danger ne m'étonne.
Mon sang bouillonne;

(1) On pourra conter quelque jour, et avec tous les détails aussi nécessaires qu'inconcevables, tous les efforts du gouvernement, depuis 93 jusqu'à l'époque de *brumaire*, pour empêcher dans toute la France, *et par tous les moyens du pouvoir et de la force*, que l'on osât *danser le dimanche. La liberté* proscrivait le bal comme la messe; mais aussi ne s'agissait-il de rien moins que de la *décade philosophique*, des *institutions républicaines*, des *fêtes décadaires*, etc., et pour toutes ces grandes choses on n'a jamais trop de baïonnettes.

L'amour me rend fort.
Si quelqu'un me raisonne,
Je l'étends mort.
Moi ! que je t'abandonne !
Ma force t'environne, etc.

Je ne blâmerai pas même ce dernier vers, tout figuré qu'il est : il l'est par l'imagination qu'exalte la présence du danger, et le sentiment de cette force que donne la fureur ; il semble inspiré par la situation de Lubin, seul contre tous autour d'Annette. C'est là ce qui rend naturelles les figures les plus poétiques, ce qu'on ne saurait trop redire, et ce qu'ignoreront toujours ces rimeurs si pauvres et si vains, qui suent à froid pour combiner et déguiser si mal les belles expressions métaphoriques et métonymiques qu'ils vont ramassant dans tous les vers connus. Mais je voudrais ôter de ce morceau un vers qui sonne faux à l'oreille de la raison.

Sur moi que le ciel tonne.

C'est le mouvement d'un héros de tragédie ou d'épopée, et une telle pensée est à mille lieues de Lubin.

Cette envie de philosopher bien ou mal et à tout propos commençait alors à devenir épidémique au théâtre et dans les écrits, et formait un contraste très-digne d'attention en se mêlant avec le fonds de gaîté naturel aux Français, et qu'ils ne perdirent jamais, si ce n'est que cette gaîté prenait d'autres formes depuis qu'elle n'était plus sous la garde des bienséances, filles de la bonne morale et meres du bon goût, et qui tombaient en même tems que les principes de l'un et de l'autre, sous la faux du philosophisme qui frappait de tous côtés, d'abord dans l'ombre et ensuite au grand jour. Ce n'était plus cet enjoûment facile et délicat qui naît surtout de l'à-propos, égaie le sérieux autant qu'il en est

susceptible, et ne viole point ce qui est respectable et sacré. C'était une licence sans bornes, une véritable et continuelle débauche d'esprit, une affectation folle de tourner tous les objets à la frivolité, au persiflage, au libertinage. Il semblait qu'on ne voulût plus rire que de ce qui doit faire rougir, et le sexe même, toujours soumis au besoin de plaire, et par-là du moins plus excusable que le nôtre qui lui donnait des leçons d'immodestie, au lieu de prendre de lui, comme autrefois, des leçons de décence; le sexe, qui ne s'apercevait pas qu'on ne voulait des femmes *philosophes* que pour en faire des courtisanes, affichait par vanité un mépris des bienséances, qui n'est qu'un déshonneur, et une prétendue *force d'esprit* qui ne serait encore que ridicule quand elle ne serait pas coupable. On se piquait de *tout dire et tout entendre*, selon l'expression de Boileau; et ce qu'il ne faisait que prédire comme possible au très-petit nombre de femmes qui fréquentaient alors les spectacles, était devenu une réalité trop commune depuis que ces spectacles, grands et petits, attiraient toutes les conditions, et qu'on se faisait gloire d'avoir, d'après l'avis de Voltaire, *loge à l'Opéra au lieu de banc dans la paroisse*. On se vantait *de s'être faite homme*, et c'est pourtant ce qu'une femme peut faire de pis sous tous les rapports; mais il fallait bien en croire les *philosophes*, qui prescrivaient la même éducation pour les deux sexes; ce qui heureusement est assez absurde pour n'être jamais réalisé, si ce n'est dans l'éducation révolutionnaire, qui est en effet aussi bonne pour un sexe que pour l'autre.

Il ne fallait rien moins qu'une pareille contagion pour que Favart, beaucoup plus retenu que tous ses prédécesseurs, et qui l'avait été jusque dans un sujet tel que *la Chercheuse d'es-*

prit, donnât quinze ans après (1755) un spectacle aussi indécent, aussi scandaleux que *les Nymphes de Diane*, où l'obscénité, si elle n'est pas très-grossiere dans les paroles, est révoltante en action et en tableau. La piece, quoiqu'elle ne fût qu'une mauvaise farce mythologique et allégorique, pillée partout, n'en fut pas moins courue, et il convenait à nos mœurs qu'un semblable sujet fût encore reproduit depuis sur les tréteaux des Boulevards, sous le nom de l'*Amour quêteur*, et fît la même fortune.

Favart ne s'est laissé aller qu'une fois à ce méprisable genre; mais il donna davantage dans la manie de moraliser hors de mesure et de convenance, quoique pourtant on s'aperçoive que ce travers n'est chez lui qu'une faute de goût, et que ses intentions ne sont pas du tout mauvaises. Il y a loin des *Nymphes de Diane* aux *Moissonneurs*, dont le sujet est pris de la Bible : c'est l'histoire de Ruth, qui, à ne la considérer que comme une pastorale, serait encore ce qu'elle est aux yeux de tous les connaisseurs, la plus aimable et la plus intéressante églogue que l'antiquité nous ait laissée. C'est des livres saints qu'est pris mot à mot cet endroit qui est le plus touchant de la piece :

> Laisse tomber beaucoup d'épis
> Pour qu'elle en glane davantage.

La fable de ce petit drame est bien entendue, et a de l'intérêt, quoique tirée d'une assez mauvaise comédie de Voltaire, *le Droit du Seigneur*, qui n'a pu s'établir au théâtre, ni en cinq actes ni en trois. Mais Favart a sagement écarté l'échafaudage romanesque et les rôles de charge; il a réduit son intrigue à la simplicité d'un opéra comique, et a su amener un dénoûment très-satisfaisant, en ménageant avec adresse le pen-

chant réciproque que Candor et Rosine ont depuis long-tems l'un pour l'autre. La piece est d'un sérieux peut-être un peu monotone, et l'auteur lui même, à en juger par sa préface, paraît s'en être douté. Mais la pureté des mœurs et des jouissances champêtres, les vertus de Génevotte et de Candor, et la tendresse innocente que Rosine prend pour de la reconnaissance, toutes ces peintures ont aussi leur attrait, et le succès complet de l'ouvrage en est la preuve. Le seul reproche que je croie pouvoir faire à l'auteur, c'est un peu de cette vertu apprêtée, et de ce faste de mots dont il payait le tribut à la mode, mais qu'il fallait éviter surtout dans un sujet où le style devait être aussi simple que les vertus qu'il représente. Candor donne de fort bonnes leçons à son étourdi de neveu, quand il lui apprend qu'en prodiguant l'or à Paris, et pressurant ses vassaux et ses fermiers pour payer ses dépenses insensées, on nuit à ses propres possessions que l'on pourrait améliorer. Qu'il se moque aussi des plaisirs frivoles et bruyans où se livre ce jeune homme, et notamment des délices qu'il trouve à tuer sans peine beaucoup de gibier, c'est l'office d'un oncle sensé qui d'ailleurs prêche d'exemple, puisqu'il ne s'est fixé à la campagne que pour faire du bien aux habitans de ses terres. Mais plus cet homme est sensé, moins je puis souffrir qu'il y ait de l'étalage dans ce qu'il fait et dans ce qu'il dit.

Plus délicat que toi, *je jouis de moi-même.*

On ne dit point de soi, en ce sens, qu'on est *délicat :* et qu'est-ce donc que *jouir de soi-même?* C'est une des phrases parasites du philosophisme moderne (1) : je puis assurer que

(1) Je ne sais même si elle ne fait pas le titre d'un livre imprimé de nos jours.

je ne l'ai jamais comprise, et qu'elle m'a toujours paru vide dessens. Ceserait une pauvre jouissance que celle de *soi-même :* j'ignore s'il y a des gens qui connaissent celle-là : quant à moi, j'avoue que je n'en ai pas même d'idée. Est-ce le témoignage d'une bonne conscience? Mais plus elle est éclairée, plus elle sent les faiblesses humaines dans l'homme le plus parfait, et ses propres fautes si elle en commet? Et qui n'en commet pas? Dès-lors où est donc cette jouissance, à moins que ce ne soit celle de l'amour propre toujours content de soi? Celle-là est bien du *philosophe*, j'en conviens, et n'en est pas plus réelle; car plus l'amour propre est content de lui, moins il l'est des autres; et c'est encore ce qui fait que la *philosophie* a si rarement le front serein. Allons au fait : il n'est donné qu'à Dieu, à l'Etre parfait, de *jouir de soi-même :* ce mot dans la bouche de l'homme, est celui de l'orgueil qui ment. Tout ce dont nous jouissons est hors de nous, et c'est pour cela précisément que Dieu a dit : *Il n'est pas bon que l'homme soit seul.* La sagesse humaine elle-même (qui n'est pas plus celle de nos *philosophes* que la sagesse divine) a reconnu de tout tems, que l'homme n'est pas bien avec lui ni par lui, puisqu'il cherche toujours à être hors de lui. C'est ainsi qu'il jouit de ses travaux, de ses succès, de ses affections, de ses possessions, de ses espérances, de la nature et de la société, et tout cela est hors de lui. Il fallait bien une fois rappeler ces vérités évidentes, qui n'ont besoin que d'être énoncées pour qu'on n'ose pas même les contredire; et qu'importe que ce soit à propos d'un opéra comique? Il y a si long-tems qu'on n'entend guere que des mensonges et des sottises, le tout déguisé avec plus ou moins d'artifice! Il faut bien que le bon sens prenne sa place où il peut; et d'ail-

leurs, l'à-propos même ne manque pas, puisque le philosophisme a envahi jusqu'à l'opéra comique.

On vous prendrait pour un fermier,

dit Dolival à son oncle, qui lui répond:

J'ai l'honneur d'en être un: je fais valoir ma ferme....
Je tire vanité de l'habit du métier.

Vanité! pourquoi donc! Il ne faut *tirer vanité* de rien; et qu'y a-t-il de plus simple, comme il vient de le dire lui-même, que de se précautionner contre le vent et la pluie quand on trouve bon de s'y exposer? Cela n'est que raisonnable; mais il n'y a que du faste à dire : *J'ai l'honneur d'être le fermier de ma terre.* Et quand tu le serais de celle d'autrui, c'est un état honnête, comme tous ceux qui sont utiles à la société sans supposer aucune bassesse personnelle; mais de ce qui est honnête à ce qui est honorable, il y a encore loin; et où est donc l'honneur de faire ce que tout le monde peut faire? C'est là le principe originel des distinctions sociales, et je ne veux qu'indiquer ici cet objet important dont les extravagances *philosophiques* ont rendu la démonstration nécessaire, puisqu'elles ont encore été solennellement répétées, même depuis le détrônement du *sans-culotisme,* digne enfant de la *philosophie,* et qui est bien à elle et à elle seule, puisqu'après avoir eu la mal-adroite hypocrisie de le désavouer, elle a encore eu la bassesse ou l'orgueil (c'est ici la même chose) de revenir à ses plates adulations, et toujours pour ne pas renoncer à sa doctrine, qui n'est ici, comme ailleurs, qu'un excès inoui d'ignorance, d'abjection et de démence.

Un vieillard rend à Candor une bourse pleine d'or qu'il a trouvée.

Quoique pauvre, il est vrai, j'avons des sentimens.

Fort bien: c'est la pauvreté honnête qui parle. Mais il ajoute:

L'honneur est chez les pauvres gens.

Ceci est de trop: ce vers est de l'auteur, qui croit être fort moral en flattant le pauvre aux dépens du riche: il ne faut pas flatter l'un plus que l'autre. L'honneur n'est-il que *chez les pauvres gens?* C'est ce que le vers semble dire, et c'est une injure à tout ce qui n'est pas pauvre.

Le titre seul de *la Rosiere de Salency* annonce un ouvrage moral: il l'est beaucoup, et sans l'être trop. Le plan, qui me paraît bien conçu, tend principalement à caractériser la sorte d'éducation la plus propre à inspirer la sagesse au sexe dont elle est la premiere gloire, et l'auteur met en contraste une bonne mere qui la fait aimer par la douceur de ses leçons, et une mauvaise mere qui la fait haïr par les duretés et les mauvais traitemens. Toutes deux ont la même ambition, celle de voir leur fille *Rosiere*, et la différence des moyens justifie celle du succès, car l'indulgence ici est éclairée; elle n'est ni faiblesse ni négligence. L'auteur, pour relever convenablement ses deux principaux personnages, la mere et la fille, suppose que leur pere, quoique simple fermier, *avait étudié*, et il est naturel que sa veuve et sa fille se ressentent des bons principes qu'on puise dans les bonnes études, et qu'il a eu soin de faire fructifier autour de lui. L'intrigue est peu de chose, comme dans presque toutes ces petites pieces où la musique en tient lieu. Il suffit de quelques incidens qui retardent le dénoûment, et de quelques tableaux qui fournissent au musicien de quoi remplir la scene. Tout roule ici sur les trois prétendantes à la rose, Hélene, Nicole

et Thérese. Nicole n'est qu'une petite niaise qui *n'est sage que par ignorance*, comme Thérese *ne l'est que par contrainte.* Hélene, mieux élevée et mieux née, *est sage par devoir et par amour pour la vertu :* c'est le jugement qui termine la piece, et qu'elle justifie suffisamment dans la conduite des trois jeunes personnes. Le rôle d'Hélene surtout est tracé avec cet art qui appartient à l'auteur : personne n'a paru plus que lui entrer dans les petits secrets du cœur de la jeunesse villageoise. Hélene a de l'inclination pour Colin ; mais comme *il n'est pas permis à une fille de Salency de disposer de son cœur ni de témoigner la moindre inclination*, elle a une telle frayeur de Colin, qu'elle s'enfuit dès qu'elle l'aperçoit ; elle prétend même qu'elle ne peut le souffrir, *qu'il n'y a que lui au monde qui lui fasse de la peine.* C'est ce qu'elle dit au régisseur, qui, chargé, en l'absence du seigneur, d'interroger les prétendantes, s'est mis en tête d'épouser celle qui sera Rosiere, et après les avoir vues toutes trois, voudrait bien que ce fût Hélene. Ce régisseur répand seul dans la piece une gaîté qui était nécessaire pour en tempérer le sérieux. C'est un homme du monde, qui a tout ce qu'il faut d'esprit pour plaisanter avec légéreté et agrément sur ce qui paraît un peu plus grave au bailli de Salency, juge-né de la vertu des jeunes filles du lieu. Ce bailli est raisonnable sans être pédant, ce que Favart n'aurait pas imaginé ailleurs qu'à Salency, et le régisseur est gai sans être libertin. Tout le nœud de l'intrigue et le seul obstacle au couronnement d'Hélene consiste dans un fort méchant tour que lui joue cette mauvaise mere, mad. Grignard, et dont elle rend même sa fille Thérese complice malgré elle. L'innocence d'Hélene est bientôt reconnue; mais comme le régisseur, d'accord avec le bailli, déclare que la main

de la Rosiere doit être à lui, Hélene, qui dans ce même moment voit le pauvre Colin prêt à s'évanouir, déclare qu'elle l'aime, et le judicieux régisseur prononce qu'*un amour involontaire n'est point un crime quand on sait le surmonter;* et c'est ce qu'a fait Hélene jusque-là, comme l'a prouvé toute sa conduite; en sorte que l'aveu de son penchant fait honneur à sa franchise sans nuire à ses droits à la couronne. Voilà un jugement de Salomon. En effet, la raison et par conséquent la religion elle-même ne font nullement un crime des penchans naturels du cœur humain, mais un devoir de les combattre, et un mérite de les surmonter tant qu'ils ne sont pas dans l'ordre moral. La vertu n'a jamais été autre chose depuis le commencement du Monde, jusqu'à nos *philosophes* s'entend; et c'est à eux qu'il a été réservé de statuer sur ce point comme sur tous les autres, que jusqu'à eux le monde entier n'avait pas eu le sens commun; qu'il n'y avait de *bien* et de *mal* que *grâces à la société et aux lois; mais que dans la réalité il n'y avait d'autre vertu que de suivre les penchans de la nature, qui sont tous innocens par cela même qu'ils sont naturels.* Certainement il ne faut pas beaucoup de génie pour faire beaucoup de prosélytes avec une pareille doctrine: il ne faut que des gouvernemens assez insensés pour souffrir qu'on la répande. La punition a été terrible: elle était juste, nécessaire, et n'est pas finie; mais elle n'est pas et ne sera pas perdue.

Le dialogue de cette piece, l'une des bonnes de l'auteur, n'est pas sans quelques fautes contre le goût, et même contre la morale.

Un cœur tout neuf
Est comme un œuf
Que l'Amour couve sous son aile;
En l'animant

Tout doucement
Par une chaleur naturelle,
Un tems viendra
Qu'il éclora,
Ce joli petit cœur de fille.
Il en naîtra
Le desir
Le plaisir,
Comme un petit oiseau qui sort de sa coquille.

Je ne conçois pas que Favart ait été capable de faire ce couplet que chante le régisseur, si ce n'est dans un de ces momens où l'esprit de l'abbé de Voisenon semblait passer en lui, comme par voie d'obsession, et l'on en voit quelques autres traces dans ses écrits, mais pas une comme celle-là. Ce couplet, qu'aucun des Cotins du siecle dernier ne désavoûrait, est si curieux, que j'en veux donner la variante à l'amusement du lecteur. Elle n'est pas imprimée, que je sache (1); mais je la tiens de la premiere main; je la sais d'origine, pour l'avoir entendu chanter dans une fête donnée à la campagne, et dans une petite piece qui passait pour être de l'abbé de Voisenon : il était là, et c'était la maîtresse de la maison et son amie que l'on fêtait.

L'Amour veut un cœur neuf,
Et sitôt qu'il le trouve,
Il le prend pour un œuf;
Il l'échauffe, il le couve.
Par sa douce chaleur
Dans le sein d'une fille,
Il produit le bonheur
Qui perce la coquille.

Il y a bien vingt-cinq ans que j'entendis ces vers, et j'en fus assez frappé pour ne les oublier jamais.

---

(1) A moins que ce ne soit dans une piece intitulée *la Chose impossible*, jouée aux Italiens il y a dix ou douze ans, sous le nom de M. Favart fils, que je n'ai point lue, et que je n'ai pas sous les yeux : c'est dans une piece du même titre que se trouvait le couplet rapporté ici.

Je croirais volontiers que c'est cette version que l'abbé de Voisenon préférait, comme plus précise et plus figurée. *Le bonheur qui perce la coquille* est bien autrement poétique que *l'oiseau qui sort de sa coquille*, et rien n'est au dessus de cet Amour qui *prend un cœur pour un œuf dès qu'il trouve un cœur neuf.* S'il faut que la premiere façon soit de Favart et ne soit pas un petit présent de l'amitié (ce dont je doute fort), à coup sûr la seconde maniere qui est la perfection, la derniere main, est de l'abbé de Voisenon, dont nous avons un recueil posthume où cet esprit-là brille à tout moment.

Ce qui est bien de Favart, c'est cette ariette de Colin.

Vous voulez m'empêcher d'aimer!
Sur mon cœur quel est votre empire?
Défendez aux grains de germer,
Empêchez le soleil de luire,
Des ruisseaux arrêtez le cours,
Et vous aurez bien moins de peine
Qu'à m'empêcher d'aimer Hélene.
Je l'aimerai toujours.

Cela n'est ni fin, ni élégant; mais cette éloquence rustique est d'un jeune paysan amoureux. Je ne suis pas si content, il s'en faut, de ce couplet de Thérese :

Ma mere me gronde sans cesse;
Elle défend *jusqu'au desir.*
C'est un honneur que la sagesse :
Pourquoi n'en pas faire un plaisir ?

Faire de la sagesse un plaisir est une bien haute conception pour Thérese; et si elle en sait tant, elle ne devait pas ignorer que jamais une jeune fille ne parle de ses *desirs :* c'est ce qu'apprend à la plus simple un instinct plus éclairé que la très-ridicule morale qu'on fait débiter ici à Thérese, et qui veut faire de la sagesse, et de la sagesse d'une jeune fille, *un plaisir.* Sa compagne Hélene lui aurait

appris le contraire, et Hélene était *sage*. J'en serais fort étonné, si je ne la jugeais que sur un endroit de son rôle qui me blesse beaucoup. Le régisseur, charmé de la gaîté d'Hélene (car on peut être *sage* et gaie sans que pour cela *la sagesse devienne un plaisir*), lui observe pourtant que cette *gaîté peut mener loin.* « Les amans sont gais aussi, et l'innocence de votre âge empêche de voir les dangers....

HÉLENE.

« Des dangers! bon! je les connais *tous.*

LE RÉGISSEUR.

» Comment!

HÉLENE.

» Ma mere m'a *instruite de tout, m'a tout dit*, le bien, » le mal.

LE RÉGISSEUR.

» Vous me surprenez.

HÉLENE.

» Oui, le bien pour le faire, et le mal pour l'éviter.

LE RÉGISSEUR.

» Ma foi, en deux mots, voilà toute l'éducation. »

Oui, c'est une vérite générale, mais qui ne s'applique point du tout au *mal* dont il semble être ici question. J'aimerais mieux que le régisseur fît entendre, ce qui vaudrait beaucoup mieux pour la scene, qu'Hélene se fait ici fort innocemment plus savante qu'elle ne l'est et ne doit l'être. Favart lui-même devait être de cet avis, puisque dans une autre de ses pieces, qui pourtant n'est qu'une farce (1), il fait dialoguer ainsi deux époux, tous deux fort honnêtes, en présence de leur petite fille qui a sept ou huit ans, et à qui le pere veut apprendre une chanson un peu gaillarde :

---

(1) *La Soirée des Boulevards.*

MADAME ROGER.

« Vous lui apprenez de jolies choses.

M. ROGER.

» Bon, bon.... On ne risque rien d'instruire une hon-
» nête fille du bien et du mal : elle pratique l'un et fuit
» l'autre.

MADAME ROGER.

» Je ne pense pas de même. Roger, Roger, n'ensei-
» gnons que le bien : le mal s'apprend tout seul.

M. ROGER.

» Eh bien ! j'ai tort, et tu parles en brave femme. »

Assurément, et il y a plus de sens dans ces quatre mots de la bonne femme, que dans les longues paroles de nos *philosophes* sur l'éducation.

La Soirée des Boulevards que je viens de citer, n'est, comme l'auteur lui-même l'a intitulée, qu'un *ambigu mêlé de scenes, de chants et de danses*, comme l'ont été depuis tous ces spectacles populaires qui s'ouvraient vers le même tems (en 1759) sur les remparts, et qui se sont depuis multipliés dans tous les quartiers de Paris. C'est pourtant aux Italiens que fut jouée la piece de Favart, qui fut prodigieusement courue, et que le titre seul aurait mise à la mode, les Boulevards étant alors celle du jour, et la promenade la plus fréquentée. On s'attend bien que cette piece, dont la scene est dans un café des remparts, n'est qu'une farce comme quelques autres de l'auteur, qui a fait un peu de tout; mais elle n'est ni grossiere ni obscene comme tant d'autres : ce sont des scenes *à tiroir* (comme on les appelle), et telles qu'un café peut les offrir : c'est du bas comique, mais où l'homme d'esprit se fait encore apercevoir de tems à autre. Le nom d'un de ses personnages, M. Gobemouche, est devenu proverbe, et la piece eut tant de vogue, que l'auteur en donna une suite quelques années après, sous le nom de *Supplément à la soirée des*

Boulevurds, et l'on en pourrait faire cent de la même espece, si la même mode durait long-tems; mais elle passe, et les auteurs de théâtre étaient fort attentifs à la saisir à la volée. Les *Quand* et les *Pourquoi* faisaient beaucoup de bruit, autant que le fameux discours de Pompignan à l'Académie, et Favart mit aussi en Vaudeville le *Quand* et le *Pourquoi*, et si ce n'est pas ce qu'il a fait de mieux en vaudeville, cela est du moins beaucoup meilleur que les *Quand* et les *Pourquoi* en satyre. On jouait les *Philosophes* à la Comédie française, et Favart eut aussi son *Philosophe* aux Boulevards, M. Cabre : on croirait d'abord que c'en est un de la même trempe, à la maniere dont il s'annonce. « Je méprise souverainement les autres hommes : je n'ai pour objet que moi-même et ma propre satisfaction, et je déteste la société. » Ce sont bien là les caractères de l'espece; mais on s'aperçoit bientôt que l'individu n'en est pas, et que c'est seulement un air qu'il veut se donner; car il ne faut qu'un moment pour que la bonhomie et le gros bon sens des deux époux Roger, et le spectacle du bonheur qu'ils goûtent ensemble avec leur fille sur leurs genoux, fassent tomber tout à coup ce masque de singularité misanthropique.

M. ROGER.

« Tenez, pour être aussi content et aussi riche que
» moi qui n'ai rien, faites comme je fais. Soyez bon
» mari, et vous aurez une bonne femme; bon pere, vous
» aurez de bons enfans, etc. »

Ce petit sermon corrige tout de suite M. Cabre, qui dit naïvement : « Ma foi, tout bien considéré, je crois que c'est le bon parti, » et il renonce à sa *philosophie*. Il est clair que ce n'est pas un de nos *philosophes* que Favart voulait peindre. Quel est celui d'entre eux qui a jamais pu supposer possible qu'un autre que lui eût raison, et que la

philosophie pût avoir tort ? Il n'y en a point d'exemple, et il ne peut y en avoir sans un miracle.

Un conte de Marmontel et trois de Voltaire ont fourni à Favart quatre pieces, dont les deux premières (*les trois Sultanes* et *Isabelle et Gertruce*) ont été les plus goutées; la troisieme et surtout la derniere (*la Fée Urgelle* et *la Belle Arsene*) ont bien des momens de langueur et de vide; mais toutes quatre sont restées au théâtre. *Les trois Sultanes* sont, à mon avis, le plus joli conte de Marmontel, celui du moins où il y a le plus d'originalité et d'agrément. Favart avait assez de talent pour ne pas se servir du bien d'autrui sans y mettre du sien, et sa piece pétille d'esprit. On ne peut pas dire qu'il soit déplacé; car sans esprit (je dis l'esprit qui est fait pour plaire), *le petit nez* le mieux *retroussé* ne *renverserait pas les lois d'un Empire*. Le sujet d'*Isabelle et Gertrude* exigeait beaucoup plus de ressources que *les trois Sultanes*, où l'auteur n'avait fait que mettre le conte en scenes dont le fonds était tout tracé : il fallait ici quelque invention, et le conte ne donnait rien qu'un bon mot, où la religion n'était pas plus ménagée, que la morale ne l'est dans les galanteries de la mere et de la fille. La petite fable imaginée par Favart est très-ingénieuse; elle réunit la vraisemblance et la décence, et l'on ne pouvait tirer un meilleur parti des rêveries aussi froides qu'absurdes, débitées dans *le Comte de Gabalis*, et qui trouvent encore aujourd'hui de très-sérieux croyans dans ce *siecle de lumieres*. Le personnage de la fausse dévote, madame Furet, sert très-adroitement à amener un dénoûment qui semblerait brusqué s'il n'était clairement nécessité par les circonstances, grâces à la présence d'esprit de Dupré, et au caractere bien établi de madame Gertrude. Cette piece est

sans contredit celle où l'auteur a mis le plus d'art, quoiqu'elle ne soit que d'un acte; mais il ne saurait être mieux rempli, et chaque scene est une situation. La chimere des *intelligences aériennes* répand dans le dialogue des traits d'une gaîté fine ou d'une innocence naïve qui amusent également. En un mot, *Isabelle et Gertrude* me paraît ce que l'auteur a fait de mieux en opéra comique, comme *la Chercheuse d'esprit* en vaudeville.

Il est vrai que la versification y est un peu négligée, et la tournure des ariettes plus inégale qu'elle ne l'est d'ordinaire dans Favart : il risqua trop en essayant de mettre en couplets huit vers du conte, qui sont au nombre des meilleurs de Voltaire dans le genre gracieux (1) : il les a gâtés, et des quatre couplets que chante Dorlis, il n'y en a pas un bon; le dernier surtout est très-mauvais.

Quand les yeux se répondent,
Ce langage est bien sûr.
Quand leurs traits se confondent,
Il n'est plus rien d'obscur.
Nos paupieres baissées,
Nos regards n'en font qu'un.
Ames, cœurs et pensées,
Alors tout est commun.

Ce verbiage est à la fois recherché et plat. L'auteur s'est mieux tiré du portrait de Gertrude, emprunté aussi du conte, mais dont le fond est adapté au couplet.

Il faut la voir,
Cette dame Gertrude,
C'est un miroir
Pour une prude.
Il faut la voir
Avec son grand mouchoir
Noir, etc.

---

(1) Isabelle inquiete, en secret tourmentée, etc.

On trouve aussi quelques traits faux dans le rôle de la femme hypocrite et méchante, d'ailleurs bien dessiné en général.

Quand nous saurons tout le mystère,
Nous ferons éclater l'affaire.
Le scandale est toujours un bien.

Ce vers qui serait bon en ironie, est un contre-sens dans la bouche de madame Furet. Jamais une personne de ce caractere n'a parlé du *scandale* comme elle parlerait du *zèle* ou du *bon exemple*. L'hypocrisie met toujours un mot honnête pour une chose odieuse : voyez si Tartuffe emploie jamais un mot révoltant!

Favart, dans *la Fée Urgelle*, n'a qu'un seul avantage sur l'auteur du conte, et il est tout entier dans ce vers, qui est le résumé de l'intrigue et du dénoûment.

La fée était Marton, et Marton est Urgelle.

Faire ici un seul personnage des deux qui sont dans le conte, prouve la connaissance du théâtre, qui même dans la féerie garde la loi de l'unité. Le rôle de la vieille est assez bien fait pour que le dénoûment ne manque pas absolument de vraisemblance et d'intérêt; et malgré tout ce que le conte pouvait fournir, cela n'était pas sans quelque difficulté. Le talent du couplet brille surtout dans deux morceaux; l'un, qui a été souvent parodié, et qui a de plus le mérite d'une couleur antique : *L'avez-vous vu, mon bien aimé?* l'autre, *Nous allons souper ici tête à tête, mon doux ami*, etc. Mais les mauvais vers, les froides adulations en placage et les platitudes en rimes ne manquent pas non plus dans la piece; témoin ce morceau qui a toujours subsisté, quoiqu'on ait paru en sentir le ridicule :

La noble chose,
Que d'être chevalier!

On prend la cause
De l'Univers entier, etc.

et toute la chanson est dans le même goût. En total, le conte vaut beaucoup mieux que le drame; ce qui n'est pas une censure légere, puisque l'un des deux genres a bien plus de moyens que l'autre, et qu'ici les moyens ne sont pas très-difficiles.

J'en dis autant de *la Belle Arsene*, sujet froid, peu propre au théâtre, où il n'a pu se soutenir que par la musique et l'appareil du spectacle. L'aventure du charbonnier, plaisante dans un conte, choque sur la scene : elle vise au burlesque et à l'indécence. La piece d'ailleurs est sans art, et fort platement versifiée, sans doute parce que le sujet ne disait rien à l'auteur, qui a coutume de faire mieux. Son esprit même semble quelquefois l'abandonner ici tout-à-fait : en voici un exemple qui est vraiment à faire rire. Arsene, qui toute *bégueule* qu'elle est, a pourtant du goût pour Alcindor, et le montre dès la premiere scene, lui dit en le quittant :

Je suis sensible autant que je puis l'être,
Aux sentimens que vous faites paraître.
Plus que jamais je sais vous estimer;
Mais ayez soin de supprimer vos fêtes.
On me croirait au rang de vos conquêtes;
Vous-même aussi, vous pourriez présumer....
Retenez bien ce que je vais vous dire :
Jamais l'amour n'aura sur moi d'empire;
Et pour ne pas connaître son pouvoir,
Je ne dois plus m'exposer à vous voir.

C'est là-dessus qu'Alcindor se désespere.

Quel sort fatal ! Quel charme insurmontable
Me fait aimer cet esprit intraitable?

En vérité, il faut être innocent comme un chevalier errant, ou pressé comme un petit-maître, pour trouver cette femme si *intraitable*. Ce qu'elle dit dans les deux derniers vers a servi mille

fois de déclaration bien loin de paraître fatal, et cette méprise est bien étrange dans Favart.

L'Amitié à l'épreuve avait besoin du charme de la musique pour tempérer le sérieux continu du sujet, qui en lui-même est ce qu'il y a de plus rebattu, et dont l'exécution n'offre pas la moindre apparence d'intrigue, aucun nœud, aucun obstacle, si ce n'est les reproches que se fait Nelson d'aimer une belle qui est promise à son ami Blanford, et que Blanford lui cede sur-le-champ dès qu'il apprend qu'ils s'aiment tous les deux. Ces combats de l'amour et de l'amitié, devenus depuis si long tems un lieu commun de tragédie et de comédie, doivent au moins être soutenus par une force de développemens et de situations que l'opéra comique ne comporte pas. Le sacrifice de Blanford est de peu d'effet, parce qu'il semble ne lui rien coûter. L'on dirait que l'auteur a cru la raison d'un Anglais naturellement supérieure aux passions; ce qui n'est d'aucun peuple, et pas plus de celui-là que de tout autre. Ce n'est pas là le côté remarquable de la raison anglaise, que son caractere assez mélancolique rend au contraire très-susceptible de passions fortes. L'auteur ne la connaît pas mieux, quand il lui suppose un profond mépris pour *les titres et les dignités* : c'est l'opposé de la vérité. Sans avoir vu les Anglais chez eux, il suffit d'avoir lu avec attention leurs romans et leurs pieces de théâtre, qui sont partout la peinture des mœurs, pour savoir ce qu'attestent tous ceux qui les ont vus de près avec attention, que nulle part on n'est plus jaloux (1) des distinctions sociales, et qu'ils les ont maintenues avec un soin scrupu-

---

(1) Voltaire rapporte que lorsqu'il alla rendre visite au poëte comique Congreve, une des premieres choses que lui dit cet Anglais, c'est *qu'il était gentilhomme.*

leux dans le tems même où l'on s'en relâchait beaucoup chez d'autres nations, même chez celles dont la *morgue* était passée en proverbe, et qui en avait extrêmement rabattu quand le proverbe se répétait encore par habitude. C'est une remarque qui pourra paraître singuliere, parce qu'elle est, je crois, nouvelle; mais elle est fondée en fait, comme le fait est fondé en raison, et ce n'est pas ici qu'il faut prouver l'un et l'autre. Je me borne à observer en passant, que le respect pour les distinctions sociales et héréditaires est plus rigoureusement politique en Angleterre qu'ailleurs, en raison d'un gouvernement mixte, où les droits de la naissance sont une partie de la puissance publique, et servent de contre-poids à une liberté civile plus étendue qu'ailleurs, et par-là même plus voisine de la licence populaire, ce qui d'ordinaire n'est pas à craindre dans les gouvernemens absolus. C'était aussi un des secrets de l'aristocratie romaine, chez le peuple le plus libre et le plus fier d'être libre qui ait jamais existé. Mais ceci me menerait trop loin, et je ne puis me défendre d'un mouvement de pitié quand je songe combien ce peu de lignes, où il n'y a que des faits et du bon sens, est loin des cent mille volumes de *philosophie politique* débités depuis dix ans avec une autorité si exclusive, que celui qui eût osé écrire, sans aucune utilité, il est vrai, ce que j'écris aujourd'hui sans danger, n'aurait pas vécu quarante-huit heures. *O naturæ dedecus!...* Passons.

L'Anglais à Bordeaux est le seul ouvrage que Favart ait fait pour la scene française, et il n'y parut nullement déplacé. Peu ou point d'action, c'est ce qu'on peut attendre et même excuser dans une petite piece d'un acte, et surtout dans une piece de circonstance. Celle-ci fut composée

pour les fêtes de la paix en 1763, et ces fêtes, sujet de tant de vers et de prose, comme il arrive toujours, ne produisirent rien qui valût l'*Anglais à Bordeaux.* Des caracteres rapidement esquissés, mais bien conçus et bien contrastés; un dialogue piquant et une versification facile; l'objet du moment fort bien caractérisé par celui de la piece, qui était de rapprocher deux nations faites pour s'estimer; un Anglais renforcé en patriotisme, et qui finit par revenir (quoiqu'un peu vîte peut-être) de ses préventions misanthropiques, grâces aux bienfaits d'un Français généreux dont il est le prisonnier, et à l'enjoûment d'une aimable Française qui en deux ou trois conversations renverse toute sa philosohie; tout cela fit voir que l'auteur pouvait n'avoir pas toujours besoin du musicien. Il est vrai que le dénoûment est le même que celui de l'*Amitié à l'épreuve;* mais il est ici plus naturel, vu l'âge et le caractere de Sudmer. Parmi une foule de jolis vers, et même de vers bien faits et bien pensés, la critique peut remarquer quelques fautes que l'auteur eût aisément effacées s'il avait eu un ami meilleur juge que son Aristarque, l'abbé de Voisenon. Il n'eût point fait dire à cette marquise si sémillante qui convertit le misanthrope anglais :

Nos heureux citoyens *respirent le repos.*
La surface des mers voit agiter ses flots,
Mais la profonde arêne est constante et tranquille.

Il n'y a pas deux autres vers pareils à ceux-là, mais ils sont détestables de tout point : leur moindre défaut est d'être déplacés, et chaque mot est un contre-sens. Il fallait supprimer ces quatre autres vers qui sont un peu moins mauvais, mais encore beaucoup trop :

Français, Anglais, Espagnol, Allemand,
Vont au-devant du nœud que le cœur leur dénote;

Ils sont tous confondus par ce lien charmant,
Et quand on est sensible, on est *compatriote.*

Ces rimes en *ote*, désagréables par elles-mêmes, le sont bien plus dans un langage sérieux où l'on veut mettre de l'intérêt. Je les trouve bien mieux à leur place dans ces vers de M. de Bievre, qui ne sont qu'un badinage :

Etant votre *compatriote*,
Contre votre pays se peut-il *qu'on complote ?*

Il eût fallu se garder aussi d'appeler la gaîté *le fard de la nature :* les vers de Favart ne sont pas toujours exempts de fard : *la nature et la gaîté* n'en ont point. Mais c'est le cas de dire *Ubi plura nitent ;* et si Favart a quelquefois du fard, il a souvent du coloris. Il y joint même en général le mérite d'une morale utile, comme dans cet endroit de *l'Anglais à Bordeaux*, où la jeune Clarice, protestant de son obéissance à son pere, quoiqu'elle avoue ne pas aimer celui qu'on lui propose en mariage, et même en aimer un autre, dit ces vers qui furent d'autant plus applaudis, qu'on n'en était pas encore à croire les déclamations *philosophiques* contre l'autorité paternelle, de nos jours érigées en lois :

Ah ! je le sens, un pere est toujours pere.
Périsse cette *liberté*
Qui des parens détruit l'autorité !
Rien ne peut effacer cette empreinte si chere ;
Sur les enfans bien nés elle garde ses droits.
. . . .
La loi nous émancipe, et jamais la nature.

Ce dernier vers est beau : malheur à qui l'eût prononcé à la Convention !

Favart chanta aussi la paix sur le Thâtre italien, mais dans une farce où il descendit jusqu'au ton de Vadé, que l'on croyait alors populaire, quoiqu'il ne fût que poissard ; et pour

sentir cette différence, il suffirait, sans aller plus loin, de lire ce qu'on appelle *les Dancourades*. Il n'y a qu'un morceau où Favart se fasse reconnaître : c'est une de ces scenes à *tiroir* où il fait paraître un *abbé* qui, en donnant le bras à une femme, lui propose de l'épouser. Elle se récrie sur ce qu'elle appelle son état : il répond qu'*il n'en a aucun*.

J'ai pris cet attirail par prudence, par goût,
Enfin comme un passe-partout;
Car on en tire un très-grand avantage.
C'est moins pour moi, Madame, un état qu'un maintien.
Heureux qui sait en faire usage!
Par-là je tiens à tout en ne tenant à rien.
On nous reçoit sans conséquence;
Insensiblement on s'avance;
On nous goûte en faveur de la frivolité.
C'est en elle aujourd'hui que mon état consiste :
Avec quatre doigts de batiste
Nous acquérons le droit de l'inutilité,
Et pouvons être oisifs en toute liberté.

. . . .

Chaque maison a son *abbé:*
Il y donne le ton, y joue un personnage.
Pour les valets il est *monsieur l'abbé*;
Pour le mari, *mon cher abbé*;
Pour la femme, *l'abbé*....

. . . .

De la maison il est législateur,
Nomme aux emplois, donne le précepteur,
Choisit les ouvriers, se charge des empletes,
Se connaît en chevaux, en bijoux, en pompons,
Caresse les enfans, leur donne des bonbons,
Et pour le petit chien apporte des gimbletes.

Ce portrait, aussi fidele que comique, ne déparerait pas la meilleure comédie. Ce que nous avons vu depuis servira un jour à expliquer comment un abus que le gouvernement ne croyait que frivole, puisqu'il le livrait à la risée publique, était d'une importance qu'on était loin de soupçonner; et certainement il n'en restera rien que le souvenir des maux qu'il a préparés.

Ce n'est pas la peine de parler d'*Acajou*, quoique dans la nouveauté il ait attiré tout Paris, curieux de voir sur la scene un conte assez bizarre de Duclos, qui avait fait grand bruit, non pas assurément comme ouvrage d'imagination, mais comme une satyre de la cour et de la ville, très-spirituelle et très-piquante, dans un tems où ce genre d'écrire n'était pas d'une hardiesse commune. La piece, qui n'est que folle et un peu graveleuse sans en être moins froide, ne vaut pas une des bonnes pages du conte, et je ne crois pas que l'auteur ait rien fait de plus mauvais. Je me souviens pourtant de l'avoir vu reprendre, mais avec peu de succès, et je ne serais pas surpris qu'elle en eût beaucoup aujourd'hui.

Favart s'essaya aussi dans la pastorale dramatique, et en saisit assez bien le caractere, au moins dans quelques romances que l'on a retenues de ses *Amours champêtres : Quand vous entendrez le doux Zéphyr*, et surtout ces couplets charmans qui méritent d'être conservés.

Quand je jouais un air nouveau,
Aussitôt ma bergere
Venait au son du chalumeau
Unir sa voix légere.
A présent je forme en vain des sons;
J'ai fait des vers exprès pour elle,
Et l'infidelle
Chante d'autres chansons.

De porter mon premier bouquet
Hélene était si fiere,
Qu'elle en a paré son corset
Une semaine entiere.
Je lui donne aujourd'hui des barbeaux;
Sous son mouchoir elle les cache,
Et les arrache
En voyant mes rivaux.

Ce naturel aimable doit plaire surtout à ceux

qui sont aussi excédés que moi de l'insupportable babil qui a pris la place de la chanson, et l'on ne fait pas mieux aujourd'hui la chanson avec ce qu'on appelle *esprit*, que la tragédie et les poëmes avec ce qu'on appelle *talent*.

Favart, pourtant, dans cette même piece, a quelquefois aussi le ramage frivole et apprêté du Marini et des faiseurs de sonnets italiens, comme dans cette chanson mêlée de bon et de mauvais, et autrefois tant répétée : *J'aime une ingrate beauté.*

Hélene a des rigueurs,
Mais mon cœur les préfere
Aux plus douces faveurs
De toute autre bergere.

Voilà le bon : voici le mauvais :

Le rossignol va chantant,
Joyeux de la voir si belle.
Le papillon voltigeant
La prend pour la fleur nouvelle.
Les amoureux Zéphyrs
Naissent de son haleine,
Et mes ardens soupirs
La suivent dans la plaine.

La fin est plate, et tout le reste est du phébus *pétrarchesque*, quand l'amant de Laure n'est que le Pétrarque des *sonnetti*, et non pas celui des *canzoni*. Lucas ne vaut pas mieux dans *la Fête de l'Amour*, quand il dit, en faisant l'ouvrage de Colinette :

Morgué, ça va tout seul; j'en suis surpris moi-même.
En travaillant pour moi mon ratiau m'paraît lourd.
En travaillant pour ce que j'aime,
C'est une plume de l'Amour.

La plume de l'Amour va fort mal en patois paysan.

J'ai rassemblé ici à peu près tout ce que Favart a laissé de bon, et je laisse de côté trente

pieces dont les titres remplissent les almanachs. La facilité de réussir à la Foire ou aux Italiens le faisait abuser de la facilité à produire, et le peu d'importance de ces productions presque toujours éphémeres en excuse la multitude et la faiblesse. On y compte entre autres beaucoup de parodies : trois seulement peuvent être citées, et jointes aux opéras comiques et aux comédies-vaudevilles qui ont fait la réputation de Favart : le tout pourrait former trois petits volumes, et Favart en a dix in-8°. La premiere de ces parodies est celle d'*Alceste*, sous le titre de *la Noce interrompue :* ce n'est pas, comme de coutume, un simple travestissement d'un poëme sérieux; c'est une petite fable dont l'invention est gaie, et qui amene la critique de plus d'une espece de charlatanisme, comme on le voit dans ce vaudeville si connu : *Qui veut passer l'eau ? j'ai là mon bateau, etc.* La seconde est la *Ressource des théâtres*, où passent en revue, dans des scenes détachées, beaucoup de nouveautés soumises à la satyre littéraire, qui dans Favart est ordinairement fine et enjouée sans être amere : souvent même il adoucit la censure par des louanges; ce qui n'est pas trop d'un parodiste, mais ce qui est d'un honnête homme, tel qu'était Favart. La derniere et la meilleure est *la Parodie au Parnasse*, où se trouve cet excellent vaudeville qui sera long-tems la vérité même :

Quiconque voudra
Faire un opéra, etc.

Personne alors ne trouva mauvais que Favart jouât J.-J. Rousseau sous le nom de Diogene, non pas la personne de Rousseau, mais ses paradoxes, qui ne paroissaient encore qu'insensés, et qui sont depuis devenus si funestes : et ce genre

de délit public est, au moins comme ridicule, bien et dûment justiciable du théâtre.

Renverser les lois et les maximes
De toute société,
Aux beaux-arts imputer tous les crimes,
Dégrader l'humanité,
Des Iroquois préconiser la vie,
Confondre les états et les rangs,
Etouffer les talens,
Voilà ma *philosophie*.

C'est Diogene-Rousseau qui parle ainsi, et il n'est pas possible de nier qu'on ne lui fasse dire ici en abrégé ce qu'il a dit dans de gros volumes.

LA PARODIE.

« Et quel est votre but? »

— « De réduire l'homme au pur instinct, afin de lui » rendre ses vertus primitives. »

On ne peut rendre en moins de mots ni plus fidelement tout le système verbal de la *philosophie* du siecle; ce qui ne veut pas dire que ce fût réellement sa pensée et son dessein; il serait trop heureux pour elle qu'elle eût toujours extravagué de bonne foi : la révolution a prouvé le contraire.

FIN DU TOME ONZIEME.

LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE.

TOME ONZIEME.

LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE;

PAR J. F. LAHARPE.

NOUVELLE ÉDITION,
AUGMENTÉE DE LA VIE DE L'AUTEUR,
ET ORNÉE DE SON PORTRAIT.

Indocti discant, et ament meminisse periti.

TOME ONZIEME.

PARIS,
AMABLE COSTES, Libraire, rue de Seine, n° 12.

1813.

TABLE DES MATIERES

DU TOME XI.

TROISIEME PARTIE. — DIX-HUITIEME SIECLE.

SUITE DU LIVRE I. *Poésie*.......... page 1

CHAPITRE V. Section VII. *Voltaire*..... ibid.
Section VIII. *Diderot, Saurin, Sedaine.* 14
Section IX. *Fabre d'Eglantine et Beaumarchais*.................... 23
P. S. *De Bievre et Rochon*...... 162

CHAPITRE VI. *De l'Opéra*.............. 175
Section I. *Danchet et Lamotte*..... ibid.
Section II. *Roy, Pellegrin, Bernard, Labruere*.......................... 207
Section III. *De Voltaire dans le grand opéra, la comédie héroïque, et l'opéra comique*, 244
Section IV. *De l'Opéra italien comparé au nôtre, et des changemens que la nouvelle musique peut introduire à l'Opéra français*.......................... 281
Appendice du chapitre précédent, ou Observations sur un ouvrage de M. Grétry, intitulé Mémoires ou Essais sur la Musique......................... 347
CHAPITRE VII. *De l'opéra comique et du vaudeville dramatique qui l'a précédé*..... 337
Section I. *Lesage, Piron, Vadé*.... ibid.
Section II. *Favart*................. 401

FIN DE LA TABLE.

